

UN FOTOLIBRO PARA CONTAR UNA HISTORIA FAMILIAR DE EXILIO Y AUSENCIA

A PHOTOBOOK TO NARRATE A FAMILY STORY ON EXILE AND ABSENCE

LAURA TAPIA BELLIDO

TUTORA SELINA BLASCO

**MÁSTER HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
Y CULTURA VISUAL (UCM-UAM-MNCARS)**

**CONVOCATORIA EXTRAORDINARIA
SEPTIEMBRE 2020**

**94 PÁGS.
18.382 PALABRAS**

ÍNDICE

Introducción y metodología - p. 2

1. Sobre la fotografía y el fotolibro - p. 5

1. El género fotolibro aquí, ahora - p. 5
2. La fotografía como documento y agente social de cambio, como reparadora del pasado y del presente - p.12
3. Ausencias: cómo representarlas a través de un medio silencioso - p. 16

2. Sobre la memoria familiar - p. 24

1. Apuntes sobre el álbum familiar - p. 25
2. La vida social de las fotografías familiares - p. 27
3. Fotolibros que hablan de la familia - p. 31

3. Sobre la memoria histórica - p. 39

1. Apuntes sobre el estudio del exilio republicano y la memoria histórica - p. 40
2. La posverdad en el asunto de los campos de concentración franceses para refugiados españoles - p. 43
3. ¿Cómo aproximarse a la Historia a través de la fotografía? - p. 47
4. Fotolibros que hablan de la memoria histórica - p. 52

4. Sobre el futuro fotolibro: Ojos Melados - p. 56

Conclusiones - p. 71

Bibliografía - p. 75

Anexos - p. 81

UN FOTOLIBRO PARA CONTAR UNA HISTORIA FAMILIAR DE EXILIO Y AUSENCIA

RESUMEN

Palabras clave: exilio - campos concentración - guerra civil española - fotolibro - fotografía - memoria familiar - álbum familiar - autoetnografía - memoria histórica - investigación situada

En *Between Memory and History: les lieux de mémoire*, Pierre Nora defiende que “hablamos tanto de memoria porque queda muy poco de ella”¹. El presente trabajo de investigación pretende abordar un tema colectivo: el del capítulo del exilio español tras la Guerra Civil y el encierro en campos de concentración franceses, en tensión con la historia particular de mi bisabuelo José Gómez García (1898-1955), que supuestamente fue internado en uno de ellos. Esos dos elementos se relacionan con el dispositivo del fotolibro, que produciré en los próximos meses. Así, este es un estudio situado sobre fotografía, archivo familiar en relación con el fotolibro, y memoria histórica, tres elementos generales que sirven para, en una labor autoetnográfica, evocar y recordar mi pasado particular y familiar. Para ello me he preguntado desde qué posición pensar la memoria, y la memoria de las violencias y los traumas. Desde qué lugar pensar las (tan a menudo controladas y controladoras) representaciones familiares, y cómo representar lo ausente en contextos cercenados. También, qué aporta al arte y a las narrativas personales, históricas y autobiográficas el dispositivo del fotolibro, para así pensar el mío propio, que se titulará *Ojos melados*.

ABSTRACT

Keywords: exile - concentration camps - Spanish civil war - Photobook - photography - family memory - family album - autoethnography - historical memory - situated knowledge

In *Between Memory and History: les lieux de mémoire*, Pierre Nora argues that “we talk so much about memory because there is so little left of it”. This research aims to address a collective issue: that of the Spanish exile after the Civil War and the confinement in French concentration camps, in relation with the particular story of my great-grandfather José Gómez García (1898-1955), who was supposedly interned in one of them. These two elements are related to the photobook device, which I will produce and publish in the upcoming months. Thus, this is a study on photography, family archive in relation to the photobook, and historical memory, three general elements that operate, in an autoethnographic work, to evoke and remember my family past. I have asked myself where to start thinking about memory, memory of violence and trauma. From what position shall we think about the (so often controlled and controlling) representations of family, and how to represent absences in fenced-in contexts. I have also reflected on how does the photobook device contribute to art and to personal, historical and autobiographical narratives, in order to think about my own photobook, which will be entitled *Ojos melados*.

¹ Karen Cross and Julia Peck, “Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory”, *Photographies*, 3:2, 130.

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

José Gómez García, nacido el 31 de agosto de 1898 en Santa Fe de Granada, falleció el 5 de marzo de 1955, en casa, rodeado por los suyos, a causa de una gripe. Murió con las piernas llenas de una metralla cuya historia nunca fue contada. José es mi bisabuelo, padre de mi abuela materna María, carabinero del ejército republicano durante la Guerra Civil española, y refugiado en un campo de concentración francés a la finalización de esta. Lo que vio y vivió apenas nadie lo sabe. Este trabajo pretende ser, entre otras cosas, un ejercicio de memoria, y de justicia histórica, personal y colectiva.

Este Trabajo Fin de Master es la continuación de una investigación historiográfica iniciada hace cuatro años en torno a lo sucedido a mi bisabuelo entre 1936 y 1940. Pero también es el prefacio teórico, una investigación exhaustiva, que me ha preparado para la producción de un fotolibro que, con suerte, verá la luz en 2021 y que contará una parte de mi memoria familiar, que enlaza con temáticas de exilio y memoria histórica, de representación de ausencias y de la vida social de las fotografías familiares, etc. El objetivo concreto de este TFM es concebir ese fotolibro, que combinará los campos de la Historia, la cultura visual, la fotografía, y el diseño gráfico.

En primer lugar, y para entender futuras citas que se encontrarán aquí, precisaré algunas fuentes clave de la investigación historiográfica que se realizó mayoritariamente desde París en el año 2017. Allí se entró en contacto con numerosos historiadores e investigadores del exilio republicano: Eliane Ortega Bernabéu², investigadora especializada en los campos de concentración del norte de África, Philippe Guillén³, trabajador voluntario de los Archivos del campo de Judes-Septfonds, que contribuyó con gran energía facilitándome numerosos materiales originales y direcciones de asociaciones a las que dirigirme. También, Montserrat Llor⁴ y Cyril García⁵. Rémy Mallet, catedrático de historia y viejo amigo de mi familia, también prestó su ayuda desde Caen al aportar numerosos ejemplares de la revista francesa ya extinta *L'illustration* (1843-1944) que lleva décadas coleccionando y que contaba con documentos gráficos de gran valor (ver anexo 3). Además, los abundantes materiales sobre La Retirada que se

² Hija y nieta de republicanos exiliados en 1939 en Orán, el trabajo de Eliane sobre otro de los “caminos del exilio”, el del Magreb, es muy interesante. Al respecto puede consultarse su blog: <http://exiliorepublicanoennortedeafrika.blogspot.com.es/2010/06/recopilacion-de-eliane-ortega-bernabeu.html> y esta interesantísima ponencia suya en la Casa Árabe de Madrid (2015): https://www.youtube.com/watch?v=T-cEO62Su_4&t=1144s

³ Francés descendiente de españoles, autor de la biografía del dibujante español exiliado en Francia, José Cabrero Arnal (creador del perro Pif, uno de los iconos de la historieta francesa) y profesor jubilado de Historia en un instituto público, ha realizado una investigación en los Archivos del Tarn-et-Garonne (AD 82 en Montauban) sobre los españoles fallecidos en el campo de Septfonds, y es también autor del riquísimo blog de investigación sobre los campos de concentración franceses, con documentos originales, dibujos satíricos y políticos, que se puede encontrar en: <http://philippepif.blogspot.com.es/2017/02/hola-vosotros-bienvenue-vous-sur-le-blog.html>

⁴ Periodista y autora de *Vivos en el averno nazi* (Crítica, 2014) y *Atrapados* (Crítica, 2016).

⁵ Autor de *Amado Granell: Libérateur de Paris* (L'harmattan, 2016).

pueden encontrar en La médiathèque Abdelmalek Sayad del parisino Musée national de l'histoire de l'immigration fueron especialmente útiles.

De vuelta a España, la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica y el Centro de la Memoria Histórica, con sede en Salamanca, fueron contactados. En la Filmoteca Española sita en Madrid, se visionó el documental de gran valor *Un peuple attend* (J-P. Dreyfus, 1939)⁶, una joya de su tiempo. A nivel local, el Archivo Municipal de Santa Fe fue contactado, y gracias a él obtuve la fecha de nacimiento de mi bisabuelo: el 31 de agosto de 1898.

Absolutamente esencial fue el monumental trabajo realizado por Denis Peschanski: *Les camps français d'internement (1938-1946)*. En esta obra, Peschanski indica que el internamiento administrativo francés es un fenómeno que comienza durante la III República Francesa en el año 1939 y vive cuatro lógicas o fases distintas, relacionadas con la delicada coyuntura internacional: la excepción (1938-1940), la exclusión (1940-1942), la deportación (1942-1944), y la excepción de nuevo (1944-1946)⁷. En este trabajo, por lo relativo a mi bisabuelo, solo se hará referencia a la primera fase, que engloba la huida masiva de españoles hacia Francia a través de la frontera pirenaica.

Cabe en estas páginas también una investigación en torno al dispositivo del fotolibro. ¿Por qué tomar ese formato para contar esta historia de historias?

“En la fotografía, asistimos a una verdadera emergencia del fotolibro. En una entrevista reciente, Joan Fontcuberta habla de “alineamiento astral”: “Hay una conjunción de planetas que hacen que el fenómeno del fotolibro dé respuesta a toda una serie de problemáticas históricas, expresivas e ideológicas” (...) El auge del fotolibro llegó a finales de la década pasada y ha sido un verdadero fenómeno desde el año 2010: no paran de crearse nuevas editoriales y a eso hay que sumar que muchas fotografías y fotógrafos están optando por la autoedición”⁸.

Para ello me he servido de la tesis doctoral de Douglas Ronald Spowart, *Self-publishing in the digital age: the hybrid photobook. PhD thesis*, (James Cook University, 2011), así como las investigaciones de Horacio Fernández o Joan Fontcuberta. El trabajo de investigación en formato TFM de la joven y reconocida fotógrafa Carolina Caicedo, sobre el fotolibro y la representación de la ausencia de su madre, que falleció en Afganistán hace unos años, nutre igualmente estas páginas.

De la mano del estudio sobre el fotolibro, he investigado sobre los usos sociales de la fotografía, a nivel histórico o antropológico: para lo que ha sido esencial el trabajo de etnografía de la ausencia realizado a lo largo de una década por el antropólogo y

⁶ Parece que solo queda la versión americana del documental, *A people is waiting*, y un gran misterio envuelve este documento cinematográfico. El archivo original se perdió, aunque los archivos de Jean-Paul Le Chanois que se conservan en la *Cinémathèque suisse*, permiten reconstruir el itinerario del realizador y del filme de forma más o menos satisfactoria. La pieza fue grabada en gran parte desde el coche del director, ya que el acceso a toda persona extraña a los campos era muy restringido. Sin embargo, las imágenes que recogen el interior del hospital de Perpiñán fueron grabadas colocando una cámara en el interior de una cesta de verduras que portaba una mujer local que quiso prestar su ayuda.

⁷ Denis Peschanski, “Les camps français d'internement (1938-1946)” (Tesis doctoral, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2000), resumen inicial.

⁸ Isabel Cadenas Cañón: *Poética de la ausencia*, (Cátedra, 2019), 52.

cinéasta Jorge Moreno Andrés en la provincia de Ciudad Real, *El duelo revelado: la vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo* y, desde diciembre de 2019⁹, también su exposición *Las pequeñas cosas: De cómo los objetos guardaron una memoria perseguida*¹⁰. También se ha reflexionado sobre la fotografía como terapia, los usos de este arte para lidiar con los traumas del pasado, para curar el presente: para ello no se puede dejar de citar la obra de la británica Jo Spence, entre otras artistas.

Indispensable ha sido la obra *Poética de la ausencia: Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*, publicada por Isabel Cadenas Cañón en 2019. El corpus que la autora creó con obras de cine documental, de literatura o fotolibros que abordaban temáticas de Guerra Civil, exilio, posguerra, franquismo, y hasta la transición, denominado obras de la *Poética de la ausencia*, pretende acabar con la concepción de que el pasado se puede recuperar de manera aproblemática. En la obra, la autora reivindica la urgencia de dejar de hacer obras de memoria, y pasar a hacer obras que hablen de ausencias, algo que sí interpela el presente.

Sobre los modos (correctos e incorrectos) de mirar imágenes incómodas de violencia citaré lo aportado por Theodor Adorno, Mieke Bal, Susan Sontag, o Barthes; Didi-Huberman sobre la saturación de imágenes; Joan Fontcuberta y Lucy Lippard sobre la responsabilidad del artista para enseñarnos a mirar, y Leonor Arfuch sobre el trabajo desde la autobiografía y la memoria personal.

En cuanto al álbum familiar como producto que pensar y replantear, es inevitable leer y citar la obra de Pedro Vicente, *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (2013) que contó con la colaboración de numerosos teóricos, aportando un análisis completísimo sobre la figura de este producto tan cotidiano y doméstico.

A un nivel audiovisual, las películas documentales en torno a la memoria familiar *Pepe, el andaluz* (Alejandro Alvarado, 2013), sobre la memoria física y la memoria histórica *Fugir de l'oblit* (Moreno Pradas, 2016) o *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2015) *Camp d'Argelers*, (Felip Solé, 2010), y la película concentracionaria *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955) han enriquecido e inspirado enormemente esta investigación visual.

Por último, de manera simultánea y paralela a la investigación teórica, se ha realizado un trabajo práctico de pensar el fotolibro. Para ello se ha hecho una labor de recopilación, de recolección de imágenes de mi caótico archivo familiar, que ha sido conservado en carpetas por mi abuela María. He organizado material de diversa índole: antiguas imágenes de mi familia, documentos burocráticos de mis bisabuelos y abuela. Pero también, hace cuatro años que inicié un trabajo fotográfico propio que pretende

⁹ Fue inaugurada por el propio Jorge Moreno Andrés, y por las personas protagonistas y dueñas de esos objetos perseguidos y ahora compartidos para ser escuchados, en las Escuelas Pías de la UNED.

¹⁰ Perteneciente a la unidad de Cultura Científica y el CIEMEDH, enmarcada en el Plan Anual de Divulgación Científica de la UNED que cuenta con el apoyo de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología. La exposición está también vinculada al proyecto de CIEMEDH con la Diputación Provincial de Ciudad Real, *Mapas de Memoria*, que investiga las diversas formas de violencia en la posguerra y el proceso de transmisión de esta memoria traumática.

retratar a mi abuela (la única que me queda) y su *modus vivendi*, y mi pueblo, que también fue el pueblo desde el que salió José Gómez y al que regresó cuatro años después. Los detalles que ya conozco sobre el futuro fotolibro, que se titulará *Ojos Melados*, serán especificados al final de este trabajo.

En definitiva, este TFM abordará varios campos de estudio de manera simultánea. Partiendo de la historiografía, continúa con un proyecto fotográfico a través del archivo personal, de la autoetnografía, para abordar un asunto de memoria histórica, de exilio, de campos de concentración. Una cartografía del recuerdo de mi abuela María. Un trabajo de documentación que reconcilia mis facetas de historiadora y fotógrafa, aspirando a lo general desde lo particular y que allana el terreno para una labor de producción artística.

1. SOBRE LA FOTOGRAFÍA Y EL FOTOLIBRO

1.1. El fotolibro aquí, ahora

“El soporte físico perdura y adquiere la calidad de objeto, y eso me interesa. Tiene que ver con detener el tiempo y así relajar la vista, con poder conectar con una serie de imágenes durante un momento que nos deje algo flotando en la cabeza”¹¹.

Hace unos cinco años descubrí el formato fotolibro. Recuerdo sentirme especialmente fascinada por *Y tú, ¿por qué eres negro?* del investigador madrileño Rubén H. Bermúdez¹², que aborda la (desatendida y racista) representación de la negritud en España, desde la primera persona. Este ejemplo, capaz de acercarse a temas propios con tal grado de poeticidad y sensualidad, de belleza (por su maravilloso diseño a cargo de Koln Studio) y a la vez de crítica frontal, me cautivaron profundamente. Como este, otros estudios visuales y textuales de asuntos particularísimos y a la vez colectivos me interesaron e interesan.

El concepto de fotolibro está cobrando en los últimos años un protagonismo innegable en la escena artística y cultural. Con sustantivos, ha sido definido como: territorio, género, fenómeno, herramienta o soporte. Complementándolo, algunos de los adjetivos que lo han descrito son: multidisciplinar, formato transversal o multiplataforma. Casi de repente, todo son elogios para este tipo de publicación híbrida.

“El fotolibro es la plataforma suprema para difundir el trabajo”, declaró el fotógrafo de la prestigiosa agencia Magnum, Martin Parr¹³, abriendo así una conversación con el

¹¹ Raquel Zas. “artistas españoles reinterpretan la américa de los años 50 y 60”, i-D, 20 de noviembre de 2017, <https://i-d.vice.com/es/article/7x47wa/american-abcd-paripe-books>. Así lo contaba Patricio Binaghi, fundador de la nueva editorial Paripé Books y del interesante proyecto American-ABCD, una obra colectiva de 200 artistas, fotógrafos y escritores que han reinterpretado una selección de 80 fotografías de prensa estadounidenses de un archivo de los años 50 y 60.

¹² La entrevista que le realicé en 2017 se puede leer en el anexo 1 de este trabajo.

¹³ El británico es autor de tres tomos fundamentales sobre el fotolibro: *The Photobook: A History* Volume I, II y III publicados entre 2004 y 2014.

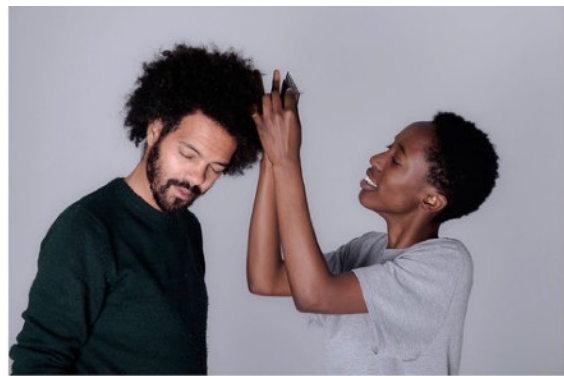


Fig 1. Página 157 del fotolibro *Y tú, ¿por qué eres negro?* (2018), de Rubén H. Bermúdez.



Fig 2. Página 82 del fotolibro *Y tú, ¿por qué eres negro?* (2018), de Rubén H. Bermúdez.

conocido coleccionista David Solo en el evento 'Magnum Photos Now' en Barbican, Londres, en noviembre de 2016. Sin embargo, muchos interrogantes aparecen en torno a este producto tan resistente a la categorización. ¿Es una obra de arte? ¿es un objeto de culto? ¿es la plasmación de una exposición como catálogo o se puede y debe exponer en sí mismo?¹⁴.

Henri Cartier-Bresson, pionero también en la inclinación hacia el fotolibro, opinaba: "Las paredes son para los cuadros y las fotos son para los libros"¹⁵. Eso que reivindicaba el francés es lo que parece estar produciéndose, por fin, ahora. Este género, tan mezclado y en constante evolución de formatos y apariencias, contiene, no obstante, algunas características que han de estar siempre presentes: un conjunto de imágenes fotográficas ordenadas con una coherencia interna, un ritmo visual, un sentido de la narración próximo al de la literatura y el cine, una idea, una intención y un mensaje que se transmiten a través del juego secuenciado de las fotografías. De esta manera, el fotolibro rompe con la tradicional interpretación que se ha hecho desde la Historia del arte de la fotografía como aquella "imagen única" y poderosa que se ha de enmarcar y colgar de la pared. En su lugar, otorga dignidad a esos proyectos o series, cuyas imágenes adquieren sentido solamente puestas en conjunto, colocadas juntas para que puedan dialogar e interrelacionarse, creando un corpus que solo puede existir en esa pluralidad. En palabras de Horacio Fernández:

"Cada una de las teselas no significa nada por separado; unidas, forman el mosaico. Eso es un fotolibro: un mosaico de imágenes que tienen que ser vistas en sucesión y en conjunto. Claramente cambia por completo el esquema. Como alguien dijo una vez: 'El mejor museo posible y más rico de la fotografía tiene forma de biblioteca'"¹⁶.

Es, así, una obra en la que lo capital es el contenido fotográfico pero en la que intervienen -de ahí lo multidisciplinar y mixto- el diseño gráfico, el texto, y la materialidad, que aportará una experiencia física de tacto con gran valor durante la visualización del producto. Todos estos elementos, sin dejar de ser complementarios, también son decisivos.

Hasta el siglo XX, "no se generalizó el uso de los procesos fotomecánicos en los que los cilindros de una misma rotativa estampaban a la vez textos e imágenes fotográficas"¹⁷. Así, los primeros días del fotolibro podemos ubicarlos en los años veinte.

¹⁴ Esa es la pregunta que se hacía Horacio Fernández en la charla '¿Cómo exponer fotolibros?' del programa de PHE17, celebrada el lunes 5 de junio de 2017.

¹⁵ O, en palabras de Horacio Fernández en la entrevista "Los fotolibros ya estaban allí". Una entrevista con el curador Horacio Fernández: "El mejor mausoleo para una fotografía tiene la forma de una biblioteca".

¹⁶ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, "fotos & libros. España 1905-1977. Entrevista con Horacio Fernández", consultado el 3-07-2020, <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/fotos-libros-espana-1905-1977-entrevista-horacio-fernandez>

¹⁷ Matthew Carson et al. *CLAP! 10x10 Contemporary Latin American Photobooks: 2000-2016 – The Book*. New York: 10x10 Photobooks, 2017, 17.

El manual ya de referencia, *MAGNUM PHOTOBOOK*¹⁸, de Fred Ritchin & Carole Naggar, cuenta que fue a mitad del siglo pasado cuando el fotolibro comenzó a cobrar sentido, tras el auge de las revistas ilustradas como LIFE.

“Dada su relativa autonomía, el libro fotográfico, o, como se llama ahora, el fotolibro, pronto emergió como un contrapeso a la tendencia a subsumir voces individuales. El fotolibro no solo permitía a los fotógrafos cubrir más extensamente un tema concreto, sino que les permitió articular puntos de vista matizados, desarrollados y en ocasiones disonantes. (...) Esta dinámica se aceleró mientras los fotógrafos tomaban gran responsabilidad en cuanto a diseño, maquetación, selección de las fotografías y del texto para sus propios libros, convirtiéndose en autores de pleno derecho (...)”¹⁹.

Imprescindible es mencionar el fotolibro de Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, publicado por primera vez en 1952, que ha adquirido ahora la categoría de “Biblia de los fotógrafos”²⁰. La pieza reúne las fotografías con una portada original -y ya icónica- de Matisse. En la muestra sobre los cien años de vida de la cámara Leica celebrada en la Fundación Telefónica de Madrid, lo señalaban como una de las publicaciones más influyentes de la historia de la fotografía. Que un fotolibro contara con una portada de Matisse lo elevaba inmediatamente a la categoría de una obra de arte de un gran maestro.



Fig 3. Cubierta exterior de *Images à la sauvette* de H. Cartier-Bresson (1952).



Fig 4. Una doble página del interior de *Images à la sauvette* de H. Cartier-Bresson (1952).

Hoy asistimos a una época dorada del fotolibro, tal y como la ha descrito Martin Parr,²¹ gracias al desarrollo tecnológico de los procesos de edición, la impresión digital

¹⁸ En 2016, la agencia Magnum y Thames & Hudson se unieron para publicar un catálogo de fotolibros sin precedentes y en profundidad. El tomo *Magnum Photobook: The Catalog Raisonné* revela el fotolibro como el principal vehículo del fotógrafo para la narración de historias largas.

¹⁹ Fred Richtin and Carole Naggar, *Magnum Photobook, The Catalogue Raisonné* (Phaidon, 2016), introducción.

²⁰ Fondation Henri Cartier-Bresson, “Henri Cartier-Bresson, Images à la Sauvette”, *Fondation Henri Cartier-Bresson*, consultado el 15-07-2020, <https://www.henricartierbresson.org/en/expositions/henri-cartier-bresson-images-a-la-sauvette/>.

²¹ Magnum Photographers, “The Golden Age of the Photobook”, *Magnum Photos*, consultado el 10-7-2020, <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/golden-age-photobooks/>

que permite tiradas más pequeñas y económicas, e Internet, que hace que la información -y la visual, la que más- viajen mucho más rápido. “Para fomentar este tipo de publicaciones, tanto festivales de libros fotográficos como ferias de libro han aparecido por el mundo”²². El uso de otros elementos de significación (textos, documentos, gráficos, etc) puede ser indispensable para dirigir los sentidos de la lectura hacia determinados lugares coherentes con los propósitos de lo que se quiere decir. Susan Sontag también reflexiona sobre el lugar que ocupa la imagen cuando va acompañada de texto, ya que en lugar de seguir el texto, al que solo conseguiría evocar, la imagen aquí lo precede y es el texto el que remite a la imagen. “Estas descripciones son textos que están muy cerca de las obras de arte, porque quizá con ellas se puede ver más. La palabra “ver” es muy importante. La descripción es una especie de texto notarial donde se da cuenta de lo que hay”²³. Queremos, así, que el pie de foto funcione como un mapa que guíe al espectador, que le muestre el camino.

El fotolibro es, en definitiva, la manifestación de una exploración editorial creativa: comunicativa, estética, expositiva y en algunos casos, narrativa. El libro es el soporte y el fotolibro es el resultado de esa propuesta de comunicación articulada en forma de objeto cultural artístico. Según Leo Simoes y Ros Boisier en el taller *Imágenes fotográficas, fotolibros y narraciones visuales* (Centro José Guerrero, Granada, 2020), existen diversos tipos de fotolibros, en función de su estructura y contenido:

1. Fotolibros expresivos: abordan ideas, conceptos o sentimientos a través de una propuesta editorial fundamentada exclusivamente en la expresión estética y el ritmo visual de las fotografías, sin necesidad de incluir texto u otros elementos de significado. Por ejemplo: *Fisura*, de Nicolás Wormull.

2. Fotolibros narrativos: cuentan historias con fotografías articuladas junto a otros elementos visuales y textuales que aportan significación y coherencia al conjunto, documental o ficticio: un mensaje fotográfico narrativo y su devenir en discurso visual. 1 foto + 1 texto = 3 cosas. Y así, la narración podrá darse cuando la serie que disponen las fotografías para transmitir un mensaje se articule textual, asociativa y/o simbólicamente con otras imágenes y otros elementos de significación, como mapas, cartas, documentos escaneados, etcétera. Por ejemplo, *Monsanto*, de Mathieu Asselin. Este tipo es el que más me interesa. Su relación con mi futuro trabajo lo abordaré en el último capítulo.

Muy interesante es el punto de vista de Joan Fontcuberta, a un nivel más crítico. En una entrevista realizada por Enric Lista para Lur Diálogos, Fontcuberta habla sobre cómo la desmaterialización de la fotografía, una de las condiciones de la postfotografía, permite su circulación masiva, algo que él define como “el espíritu que abandona el

²² Matthew Carson et al. *CLAP! 10x10 Contemporary Latin American Photobooks: 2000-2016 – The Book*. New York: 10x10 Photobooks, 2017, 18.

²³ Selina Blasco, “UNIVERSIDAD POPULAR. SESIÓN 1: Selina Blasco | “Imágenes descritas”, CA2M Centro de Arte 2 de Mayo, 4-3-2020, vídeo, 1h14m34s, https://www.youtube.com/watch?v=wx2k96lQd5k&t=1827s&ab_channel=CA2MCentrodeArteDosdeMayo.



Fig 5. Doble página 122-123 de *Monsanto* (2017), que incluye una hoja adicional para acercarnos al tipo de documentos que emitía la multinacional, para llevarnos a la experiencia.



Fig 6. Doble página 42-43 de *Monsanto* (2017), con documentos escaneados, manuscritos, gráficos, imágenes del autor Mathieu Asselin, en fin, todo lo necesario para explicar su investigación y para hacer al espectador partícipe de lo que ha sido y es Monsanto.



Fig 7. Por último, doble página de *Monsanto* (2017) que incluye páginas escaseadas de la publicidad impresa original de Monsanto de los años cincuenta.

cuerpo”²⁴. Y dentro de esa desintegración, se produce el traslado de las imágenes a las pantallas que actúan como hardware, un aparato-cosa necesario para consumirlas. Dentro de esta dinámica, los fotolibros:

“suponen el éxtasis del objeto y de sus cualidades físicas, o sea, del énfasis en el soporte. ¿Cómo se explica este fenómeno a contracorriente de la apabullante desmaterialización general? El fotolibro reúne de repente tanto potencial que se permite desafiar las tendencias más hegemónicas. (...) Supone en mi opinión la válvula de escape para la presión que el proceso de desmaterialización ejerce sobre la fotografía. En segundo lugar, ha venido a satisfacer una pulsión ancestral de relato, que la fotografía no ha podido siempre colmar”²⁵.

Ahora, los avances tecnológicos han democratizado, abaratado y acercado más a los fotógrafos al papel, al formato libro, lo que ha devuelto a la fotografía actual sus cualidades sociales, políticas. “El fotolibro se puede, pues, entender políticamente como una singularidad dialéctica para (des)elitizar la distribución de obra fotográfica”²⁶.

Por último, quería referirme al movimiento del self-publishing. El movimiento DIY lleva ya varios años en auge -casi los mismos que el de las redes sociales-, tocando numerosos campos de la creatividad. El mundo de internet, efectivamente hace más fácil

²⁴ Enrique Lista. “Contribuir a una pedagogía de la discrepancia forma parte de la responsabilidad de los fotógrafos”, *LUR Diálogos*, consultado el 4-08-2020, <https://e-lur.net/dialogos/joan-fontcuberta/>

²⁵ Lista, “Contribuir a una pedagogía”.

²⁶ Lista, “Contribuir a una pedagogía”.

la difusión de la información y también sirve para crear rápidamente colectivos de personas afines para promocionar la autoproducción (desde huertos de comida ecológica, hasta la autoedición de libros, grupos para serigrafiar o cianotipiar para aprender diferentes técnicas de encuadernación, etc.). Casi todo se puede hacer en casa.

No es baladí. Uno de los premios que otorga cada año PhotoEspaña, por ejemplo, a los mejores fotolibros es el de Mejor libro autoeditado. El número de ferias o festivales de autoedición sigue creciendo, y de las ya creadas o aún en activo podemos citar Más que Libros, Papel +, Pichi Fest, Mea Maravilloso, FLIA... Hace unos diez años, en Londres, nació el proyecto Self-Publish Be Happy, en la plataforma Domestika encontramos varios cursos para la autoedición de fotolibros, o para difundir información sobre su creación. Sobre esta evolución de la autopublicación plantea el profesional del sector editorial Gonzalo Golpe:

“En 2010 la autopublicación no estaba bien vista en el mundo fotográfico. La mayoría de los autores la veían como un demérito. Si tenías que pagarte el libro era porque no tenías el nivel para ser publicado por los grandes sellos. Pocos eran los que la entendían con una práctica de libertad creadora y un ejercicio de autogobierno. Ahora es diferente. Después de los premios, de agotar tiradas, de que autores consagrados también optasen por esta vía, casi nos hemos acostumbrado a vivir entre autopublicados (...) Creo que existe un cierto clasismo a la hora de mirar al libro. Se objetualiza demasiado y además en la dirección equivocada. Se subraya lo que tiene de producto y se olvida que, antes que nada, un fotolibro es un dispositivo de comunicación entre personas y que su diseño debería ser resultado de la conceptualización del contenido y la forma”²⁷.

Ojos Melados será, con gran probabilidad, autoeditado y autopublicado.

1.2. La fotografía como documento y agente social de cambio, como reparadora del pasado y del presente

Como indica Gisèle Freund en su obra *La fotografía como documento social*, la fotografía ha formado parte de nuestra cotidianidad desde su nacimiento, penetrando en todas las capas sociales y adquiriendo por ello gran importancia política como instrumento de primer orden para expresar los deseos y necesidades de las clases sociales dominantes. Es decir, su importancia radica realmente en su utilidad para reproducir ciertos rasgos de la vida social, moldear nuestras ideas e influir en nuestro comportamiento.

Con lo que Joan Fontcuberta estaría de acuerdo, ya que asegura que todo pasa por la imagen, que es la materia prima de la política, economía y cultura, y va más lejos, añadiendo:

“Una sociedad inculta es fácilmente manipulable, por eso los regímenes totalitarios fomentan el analfabetismo y reprimen la libertad de expresión. En las principales novelas distópicas del siglo XX los libros son destruidos o proscritos. (...) Si hoy el adoctrinamiento se produce por medio de la imagen, el método ya no es prohibir libros sino dejar sumida a la ciudadanía en un marasmo de imágenes banales y enajenantes. Se nos da la ilusión de libertad y de

²⁷ Rubén Hernández Bermúdez. “Gonzalo Golpe: “La comunidad lectora no crece, no se plantean producciones para nuevos públicos””, *Clavo Ardiendo Magazine*, 4 de diciembre de 2017. <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/gonzalo-golpe-entrevista/>

transparencia, pero en realidad somos víctimas de un nuevo estilo de censura que no opera por coerción sino por rebosamiento y hartazgo. Oponerse a esa situación y contribuir a una pedagogía de la discrepancia forma parte de la responsabilidad de los fotógrafos²⁸”.

Sobre esa responsabilidad de los artistas también ha reflexionado Lucy Lippard. En 2007 comisarió la exposición *Weather Report: Arte y Cambio Climático*, en cuyo catálogo aborda la cuestión del artista como comentarista, comunicador y como provocador, acabando con el mensaje de que en una exposición “es el trabajo del artista enseñarnos a ver”²⁹.

En septiembre de 2017 tuvo lugar la charla de presentación de la exposición retrospectiva de Nicholas Nixon en la Fundación Mapfre de Madrid, donde afirmó lo siguiente en relación a su proyecto de retratos de seropositivos:

“The most important thing is to be loving and intense, not being innovative as much. My pictures don’t change the world, but they give people love, compassion and understanding. Time is the big judge”.

Mieke Bal ha reflexionado precisamente sobre ese trabajo de Nixon, y ha afirmado que se trata de arte conmemorativo, pero que al tratarse de una cuestión de política pública, o de salud pública, debería denominarse arte político³⁰.

Ahora bien, la cuestión sobre si los libros de artista o fotolibros son efectivos en la consecución del cambio social, merece un debate mucho más amplio sobre la eficacia del arte como instrumento político en la cultura contemporánea. La historiadora alemana Cornelia Lauf afirma que las publicaciones de artistas en la actualidad son más democráticas, ya que al dar voz a grupos socialmente marginados, imaginan a cada lector como un contribuyente potencial a los diálogos críticos que entablan³¹.

En *The Century of Artist Books*, la autora Johanna Drucker afirma que los trabajos narrativos o descriptivos a menudo señalan condiciones de injusticia, opresión o discriminación, y que un gran número de trabajos activistas recurren a la plataforma del libro, que aquí nos interesa, para la crítica social, a través de elementos de producción y de formas puramente estéticas. Su trabajo, y ese capítulo concretamente, hace referencia a libros de artista americanos o británicos, publicados entre los años setenta y noventa, clasificándolos en cuatro tipos de obras con incisión social, que recojo:

1. Libros de sensibilidad documental personal
2. Libros de información impersonal
3. Obras críticas o analíticas
4. “El libro activista examina la censura”

²⁸ Lista, “Contribuir a una pedagogía”.

²⁹ Lucy Lippard, Stephanie Smith, Andrew C. Revkin, *Weather Report: Expecting the Unexpected*, (Colorado: Boulder Museum of Contemporary Art, 2007), 4-12. Recabado de Spowart, “Self-publishing”, 65.

³⁰ Aurora Fernández Polanco, *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, (Madrid: MNCARS, 2007), 146.

³¹ Spowart, “Self-publishing”, 63.



Fig 8. Donald Perham, Milford, New Hampshire, 1988, de la serie de seropositivos de Nixon.



Fig 9. Tom Moran, Boston, 1987, de la serie de seropositivos de Nixon.

Por citar uno de los libros que ella señala, al primer grupo pertenece el libro *The Gynecologist*, (Joan Lyons, 1989). Esta obra recuerda sin duda al premiado fotolibro de Laia Abril, *On Abortion*, que se sumerge en el asunto del aborto irregular, dentro de una investigación mayor en torno a las diferentes ramificaciones de la misoginia. El primero, que fue motivado por desagradables vivencias propias de la autora con varios ginecólogos hombres, adopta rasgos estéticos de los libros de medicina de los siglos XVII y XVIII, con xilografías y grabados y constituyéndose como uno de los mejores ejemplos, a mi parecer, de libros que se adaptan formalmente a su contenido a la perfección, punto a punto, decisión a decisión:

"La resistencia de Lyons a la presión se reivindicó, y su "Epílogo" contiene una fuerte evaluación feminista de la actitud de la AMA [Asociación Médica Americana] hacia la medicina de las mujeres. No cabe duda de que este libro, con sus imágenes de calibres, aparatos intrauterinos y extrañas imágenes de la anatomía femenina, sirve para informar a las mujeres y devolverles así, si no el control sobre su propio cuerpo, al menos el apoyo para negociar con la autoridad médica en lugar de someterse a ella"³².

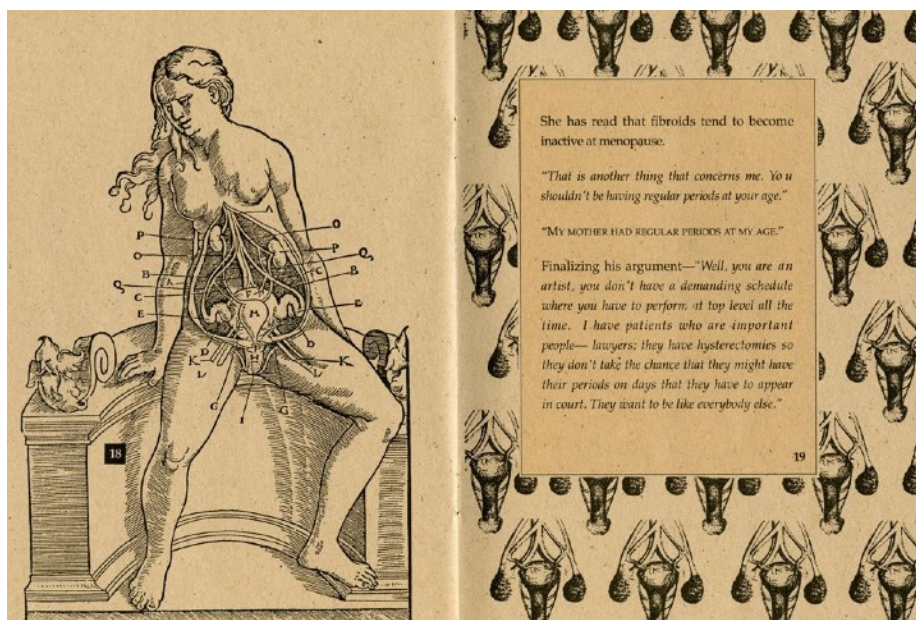


Fig 10. Doble página interior de *The Gynecologist*, (Joan Lyons, 1989).

En esta línea de analizar la utilidad social del fotolibro, y de la fotografía en general, quería pararme en algunos casos de fototerapia, esto es, un uso o potencial social más individualizado, íntimo y personal de la fotografía. En el caso español, el fotógrafo David Viñuales, autor de *El camino de la Fotología, de las fototerapias a la fotografía*, ha teorizado sobre las cualidades terapéuticas de esta práctica artística. Sostiene que la fotografía tiene el potencial de desbloquearnos al ofrecernos un momento de reposo y concentración con el momento presente y con el entorno que nos rodea, aunando el camino de lo físico y de lo emocional e interior.

³² Johanna Drucker. "The Artist's Book as an Agent of social change". En *The Century of Artists Books*, (NYC: Granary Books, 1995), 293.

“De este modo, la fotografía es una especie de médium entre nuestro yo interior y aquello que está fuera, lo que diría Freud, entre el yo y el ello”³³.

Otro caso conocido de arteterapia a través de la fotografía es el de la fotógrafa británica Jo Spence, figura clave en los debates sobre fotografía, y crítica de la representación y feminismo de los años setenta y ochenta. Justo en los ochenta, cuando le diagnosticaron cáncer, su obra viró hacia la autobiografía, con la fotografía como herramienta de rebelión y de reparación, sirviéndole también para abordar los usos privados de la misma, o la figura del álbum familiar:

“Creemos que cada uno de nosotros tiene un conjunto de imágenes arquetípicas personales en la memoria, imágenes que se han producido por medio de varias fotoprácticas: la foto del colegio, es un ejemplo. Estas fotos están rodeadas de grandes cadenas de connotaciones y recuerdos enterrados. Necesitamos dragarlas, reconstruirlas o incluso reinventarlas para que trabajen para nosotros, en vez de seguir siendo la mitología de otros como arquetipos fotográficos”³⁴.

Jo Spence, con la recreación de su propio álbum familiar personal, buscaba construir una contramemoria a través de la cual articular la relación entre lo personal y lo político, rompiendo con marcos heteronormativos o estereotipados. Utilizó sus imágenes personales como punto de partida para trabajar con los sentimientos de trauma, los recuerdos de su propia conciencia de clase y las ansiedades en torno a su condición. A través de un proceso de re-escenificación, Spence promulga una serie de significados en la que se interroga sobre quién llega a definir nuestra identidad y recuerdos.

Otras artistas pueden mencionarse aquí en cuanto a una práctica fotográfica intimista, autobiográfica, feminista, como Annete Messenger o Sophie Calle.

1.3. Ausencias: cómo representarlas a través de un medio silencioso

“Hablar de fotografía es hablar de algo que permanece mudo. Las imágenes deben ser leídas y no solo vistas” son dos ideas que Ros Boisier y Leo Simoes³⁵ arrojaron en el Taller *Imágenes fotográficas, fotolibros y narraciones visuales* celebrado en el Centro José Guerrero (Granada) el 5 de marzo de 2020.

“Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia. [...] La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico, nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de la realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más

³³ Eva Sala. “David Viñuales y la fotología: Cuando la fotografía sirve como terapia”, *Clavo Ardiendo Magazine*, 20 octubre 2016: <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/david-vinuales-la-fotologia-cuando-la-fotografia-sirve-terapia/>

³⁴ ANDANA fotografía y desarrollo personal, consultado 29-07-2020, <https://andanafoto.com/jo-spence-origen-la-fototerapia/>

³⁵ Investigadores de la imagen, creadores de Muga project, una iniciativa independiente que idea, gestiona y produce proyectos para el desarrollo y difusión de la fotografía contemporánea, y autores de *De discursos visuales, secuencias y fotolibros* (2019).

indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella”³⁶.

Barthes afirmaba algo similar en cuanto a la credibilidad de la fotografía: en *La cámara lúcida* aseguraba que en la fotografía nunca se podía negar que algo hubiera estado ahí, y definía el noema fotográfico como “esto ha sido” o, en latín: “interfuit”³⁷:

“(…) Si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente (...) pero deportado ese real hacia el pasado (“esto ha sido”), la foto sugiere que éste está ya muerto”³⁸.

Pero, además, para Barthes la fotografía no tiene la capacidad de restituir lo abolido, lo extinto, sino solamente de constatar de algo que ha existido. En esa línea, Susan Sontag habla sobre el *memento mori*, afirmando que una fotografía es, a la vez, una pseudopresencia y un signo de ausencia, un inventario de la mortalidad. Así, el fotógrafo se compromete a volver la realidad antigua, a participar de la mortalidad y vulnerabilidad de lo que esa imagen recoge: una persona o una cosa³⁹.



Fig 11. Fotograma de la película documental *Fugir de l'oblit* (Moreno Pradas, 2016). El emotivo documental gira en torno a Pitu, un gerundense de 92 años que se pasó toda su vida huyendo: de Franco, del campo de refugiados de Argeles-sur-Mer, del campo de concentración de Dachau, del campo de exterminio de Treblinka, de la matanza de Oradour-sur-Glane... en 2016, solo por el fuerte Alzheimer que sufre su ausente mujer Mercé, decide volver a los lugares traumáticos de su memoria.

³⁶ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, (Madrid: RIALP, 1990), 28.

³⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, (Barcelona: Paidós Comunicación, 2006), 137.

³⁸ Barthes, *La cámara lúcida*, 124.

³⁹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, (Barcelona: Penguin Random House, 2018), 25.

No se trata solo de un “recuerda que morirás”, sino que en muchas obras que se relacionan con la(s) ausencia(s), el trabajo del espectador o lector recuerda ya que lo que se observa con vida ahora no la tiene. Es, en algún sentido, sentirse partícipes de ese memento mori: yo observo una escena congelada de vida, pero sé que estas personas ya no existen.

Como afirma el antropólogo Jorge Moreno, “la manera más nítida de relacionarse con la ausencia es a través de una fotografía, por la nitidez propia de fotografía. La relación con esa ausencia se da de manera elocuente en la fotografía porque ahí está la imagen del desaparecido. A veces son ausencias cómodas o incómodas”⁴⁰. Un trabajo fotográfico sobre ausencias incómodas, y uno de los mejores ejemplos del binomio fotografía & ausencia es el emotivo trabajo de Gustavo Germano, fotógrafo argentino afincado en Barcelona, y hermano de Raúl Germano, detenido-desaparecido por la dictadura argentina el 17 de diciembre de 1976, cuyos restos fueron identificados en 2014 por el Equipo Argentino de Antropología Forense. Desde España ha realizado diferentes proyectos fotográficos de memoria social y ciudadana, como *Ausencias* (2006 - 2007) sobre las víctimas de la desaparición forzada durante la dictadura argentina (1976-1983); *Distancias* (2008 - 2009) sobre el exilio republicano español de 1939; o *Ausencias Brasil* (2010 - 2012) sobre las víctimas de la desaparición forzada durante la dictadura en Brasil (1964-1985). Su trabajo es refotográfico. La refotografía consiste en tomar una imagen de archivo del pasado histórico: de lugares o de personas, y repetirla idénticamente, tiempo después, lo cual permite comparar la evolución del paisaje o del paisanaje. Germano nos muestra fotografías familiares del pasado y las repite en la actualidad, con los miembros de la familia que quedan, en la misma posición e idéntico lugar, y haciendo absolutamente evidente las ausencias de los muertos, los desaparecidos, los exiliados, los huidos, creando un diálogo: “A través de lo que vemos y de lo que imaginamos, en el hiato entre las dos imágenes, transcurre una vida entera”⁴¹.



Fig 12. Una de las imágenes refotografiadas de la colección *Ausencias Uruguay* (2016) de Gustavo Germano, sobre las víctimas de la dictadura uruguaya.

⁴⁰ Jorge Moreno, “Entrevista al antropólogo Jorge Moreno sobre su libro ‘El duelo revelado’”, Lur Investigación y estudios visuales, 19-4-2020, vídeo entrevista, https://www.youtube.com/watch?v=w6HaemC5s_E&t=811s&ab_channel=LURInvestigaci%C3%B3nEstudiosVisuales

⁴¹ Gustavo Germano, “Distancias (2008-2009)”, *Gustavo Germano Portfolio*, consultado el 20-07-2020, <http://www.gustavogermano.com/portfolio/distancias-2012/>

Para algunas personas literalmente una vida que ya se ha extinguido: se observan bebés que ahora son adultos maduros, padres o madres que han dejado un hueco. Ese mismo hueco que dejan en la pose colectiva de hace años, hace referencia al vacío de la pérdida, a la ausencia con la que los demás miembros de la foto han tenido que relacionarse durante años.

En ocasiones, la imagen refotografiada muestra un paisaje de naturaleza o urbano desierto, sin rastro humano: ya no queda nadie. “Esto ha sido” y esto es ahora: nada.

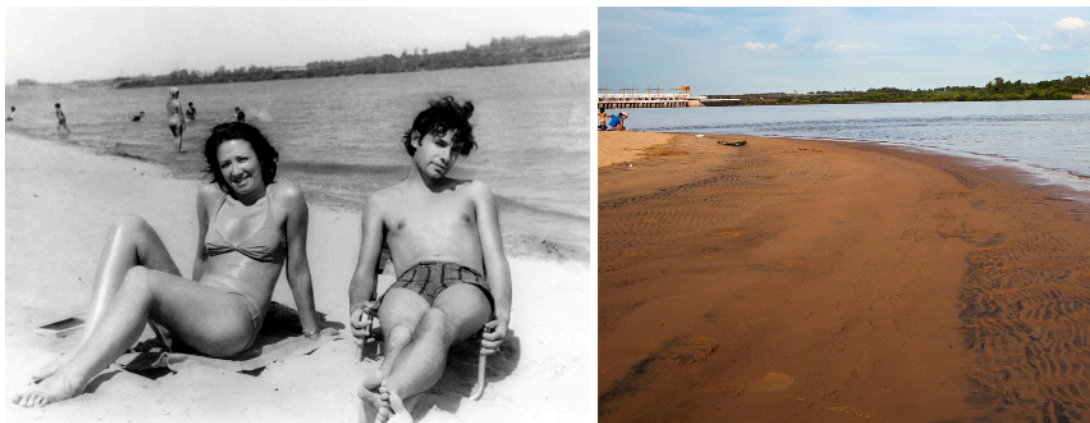


Fig 13. Una de las imágenes refotografiadas de la colección *Ausencias Argentina* (2006) de Gustavo Germano.

Su trabajo, al igual que el de Jorge Moreno, es interesante porque no se limita a señalar los vacíos, las ausencias: no son ausencias inocuas por la extinción natural de las personas, sino ausencias políticas, problemáticas en su origen de fuerte violencia, de guerra, de dictadura, de exilio, de desaparición sin restitución, de abandono institucional, de preguntas sin responder durante décadas. Y esto es palpable en la nueva imagen: el rictus de felicidad, de diversión, de amor o amistad que se observa en la imagen original, en años de juventud, viajes, fiestas, en la mayoría de las imágenes ha desaparecido: la ausencia les ha cambiado, nos ha cambiado, ha dejado una herida que aún supura.



Fig 14. Otra imagen refotografiada de la serie *Ausencias Uruguay* (2016) de Gustavo Germano.

“Aunque soy familiar de desaparecido, la idea no es autobiográfica. Quería hablar del universo de las víctimas, de la represión y de cómo es vivir con la presencia de una ausencia. Porque, como decía Ernesto Sábato, los muertos mueren una vez, y los desaparecidos, todos los días”⁴².

Otro método habitual que he encontrado para la representar las ausencias en el arte en general y en la fotografía contemporánea en particular pasa por borrar a la persona. Borrarla, en el sentido estricto, de la imagen. Por ejemplo, en el precioso fotolibro *Querido*, de Amelia García (2017)⁴³, la autora suele eliminar a sus ex parejas de la imagen. Pintando encima con algún otro color, elimina las caras y las siluetas enteras. Entiendo también que es un mecanismo de des-individualizar el relato, para hacerlo más general, más universal: habla ella, pero habla del amor, del amor que todas y todos vivimos, por lo que esa otra persona podría ser cualquiera, todos podemos empatizar con la historia.



Fig 15. Una de las imágenes de *Querido*, de Amelia García.



Fig 16. Otra imagen alterada de *Querido*, de Amelia García.

⁴² Malen Aznarez Torralvo, “El vacío de los ausentes, *El País*, 13-01-2008, https://elpais.com/diario/2008/01/13/eps/1200209210_850215.html.

⁴³ La autora hizo este fotolibro sobre sus relaciones sentimentales de los últimos quince años. Incluyendo cartas de amor o desamor, fotografías analógicas de ramos de flores en todos los estadios vitales e imágenes de su archivo personal donde se la veía en viajes y situaciones cotidianas con esas exparejas, comparaba el desarrollo de una relación sentimental con el ciclo de vida natural de las flores: el nacimiento, la madurez o florecimiento, y la muerte.

En *Aires de Familia*, de X. Lois Faílde ha recortado y eliminado de fotografías de su álbum familiar a todas las personas que en ellas aparecían.



Fig 17. Una doble página interior de *Aires de familia*, de X. Lois Faílde.

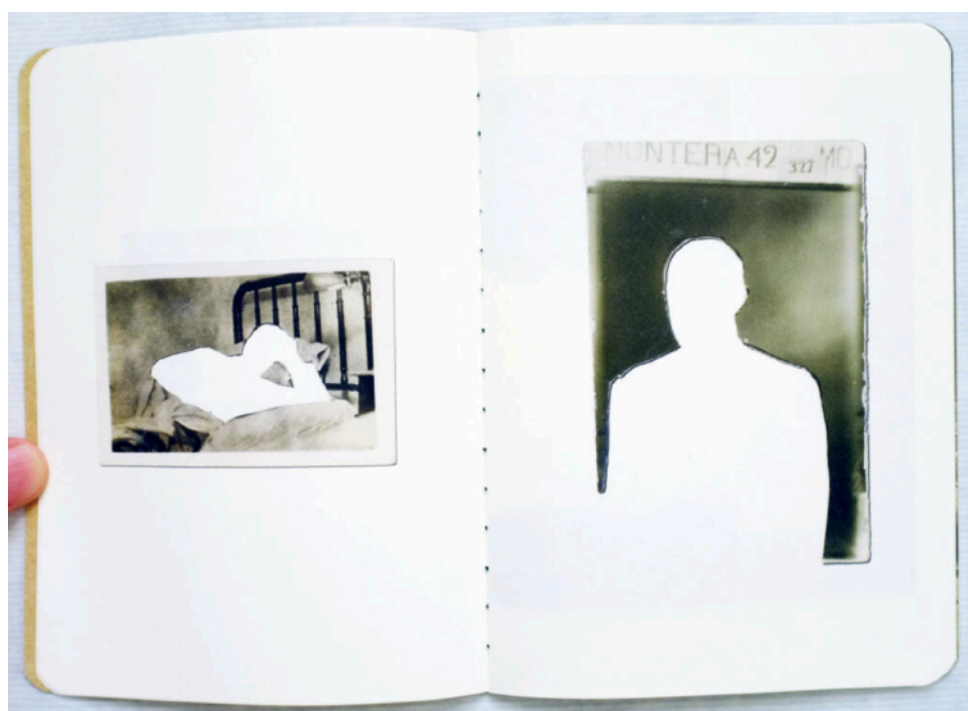


Fig 18. *Aires de Familia*, de X. Lois Faílde.

En *La memoria es un mirall trencat*, Noelia Pérez ha pintado también las figuras, en ocasiones el cuerpo entero y a veces solo los rostros, de los aviñonenses, cuya historia



Els camps devastats no són estèrils, i jo, que callo entre silencis, parlaré.

Fig 19. Una página de *La memoria es un mirall trencat*, de Noelia Pérez.

ha sido silenciada.



El silenci no és absència de record,
sinó senzillament falta de reconeixement.

Fig 20. Otro collage del fotolibro de Noelia Perez.

Por citar un último ejemplo no nacional, la artista Maria Kapajeva realizó una serie de collages, titulada *Cutbacks*, con carteles fotográficos abandonados que encontró en su ciudad y que solían exhibirse para celebrar la vida industrial de la ciudad, y a los empleados de sus fábricas.

“Working with the found photographs as objects that have been deemed worthless or neglected by someone I question existing values and norms, and I direct attention to abandonment and marginalisation as political practices. By cutting people’s figures out, and then, filling them with hand-painting pattern, so familiar to many contemporaries, I try to reflect on the pain of lost the community has and how they are left with disregard in big profits decision making during the transitional times for the post-industrial region”⁴⁴.



Fig 21. Uno de los collages de la serie *Cutbacks*, de Maria Kapajeva.

⁴⁴ María Kapajeva, “Cutbacks”, consultado el 20-08-2020, <http://www.mariakapajeva.com/cutbacks/>

2. SOBRE LA MEMORIA FAMILIAR

“Incluso en condiciones normales, los padres guardan siempre una parte de misterio. ¿Qué decir de la extrañeza de un padre a los ojos de su hijo de tres años que lo ve por primera vez después de meses y, por supuesto, no le reconoce?

Es, por lo tanto, el primer recuerdo que guardo de mi padre y no sabré jamás si los cuentos que me hicieron del acontecimiento le han ganado terreno a mi recuerdo real [...]”,

Antonio Otero San José, en *Antonio Otero Seco*⁴⁵, *Poésie I 1930-50*



Fig 22. A la derecha, mi abuela María; a la izquierda, la tumba de su padre, José, en una posible doble página de *Ojos Melados*

Estas palabras, escritas por el hijo de un intelectual exiliado en Francia, describen a la perfección la historia de mi abuela María y su padre José. Él también volvió a casa para conocer a una nueva hija, de esos mismos tres años de edad, que tampoco le supo reconocer. No podía hacerlo.

Mi bisabuelo, refugiado y exiliado político en la Francia de la III República; mi abuelo, emigrante económico del campo francés en los sesenta; mi tía abuela, emigrante económica en el París de las ‘Conchitas’ en los mismos sesenta; mi madre, auxiliar de conversación en un instituto público de Caen (Normandía) entre 1992-93 y yo,

⁴⁵ Antonio Otero Seco (Badajoz, 1902 - Rennes, 1970) fue un escritor, poeta, periodista y crítico literario español, militante antifranquista, refugiado en Francia en 1947, profesor de español en Rennes y crítico de literatura española en *Le Monde*.

beneficiaria de una beca Erasmus + de prácticas en el Instituto Cervantes de París en 2017. Mi familia ha experimentado diversos tipos de éxodo entre España y Francia durante el siglo XX, aunque la evolución positiva en ellos es evidente y afortunada. Ahora me interesa pensar sobre la memoria, la memoria familiar, sobre su construcción a través de la imagen, de los álbumes de fotos, de los fotolibros que reflexionan sobre cómo nos contamos. Partiendo de esta memoria (o desmemoria) familiar, investigo sobre nuestro inconsciente colectivo como recurso creativo.

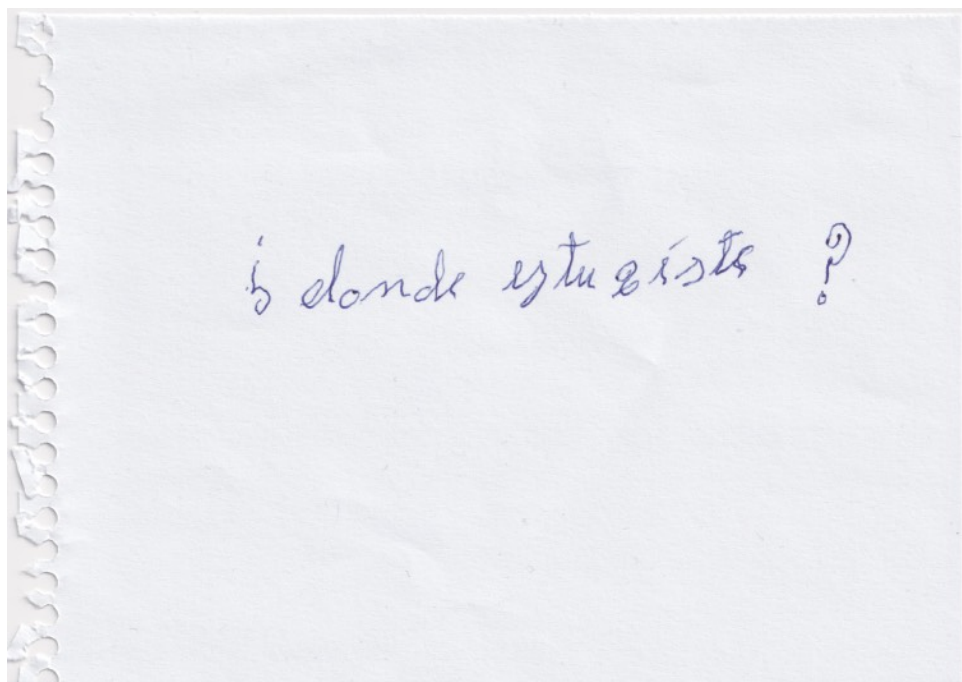


Fig 23. Una pregunta, in interrogante escrito por mi abuela que lanza a su padre: ¿dónde estuviste?

2.1. Apuntes sobre el álbum familiar

“Esta moda del álbum como objeto (de culto), como documento que el tiempo ha transformado en monumento, tal y como apuntaba Foucault, quizás no sea otra cosa que un nuevo cuestionamiento tanto de la figura y la función de la familia en nuestra sociedad como del rol de la fotografía y el álbum de familia en ese proceso. La familia y su representación, al menos tal y como las hemos entendido hasta ahora, está en crisis⁴⁶”.

El álbum familiar, ese producto tan extendido a lo largo de la historia es, en su universo de subjetividades, una forma muy potente de crear discursos, de seleccionar la realidad, ordenarla y controlar “el significado de las fotografías al mismo tiempo que su lectura de (re)organizar nuestra vida, de estructurar nuestro pasado”⁴⁷. Al fin y al cabo, a

⁴⁶ Pedro Vicente, *Álbum de familia (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, (Madrid: Diputación de Huesca, La Oficina, 2013), 7.

⁴⁷ Vicente, *Álbum de familia*, 13-14.

nivel familiar solo fotografiamos lo bonito, lo agradable, lo importante, lo que queríamos poder recordar o revivir. ¿Y qué escondemos? Pedro Vicente hace una síntesis perfecta sobre cómo funciona ese gran repertorio de memoria:

“La familia es sujeto colectivo que narra y tiene a su disposición el manejo y la construcción de un espacio de ficción. la foto es el medio que produce imagen, que visualiza a la familia y pertenece a su capacidad técnica expresar en un tiempo de exposición. El archivo es una manera de clasificar y proyectar, y será propio de su técnica producir un orden a la vista, posterior al tiempo en que las fotos fueron coleccionadas. (...) Así, habría una condición existencial: la familia; otra que marca la temporalidad comunicativa: la foto; y otra que sea la especialidad del álbum como cuadernillo; por último, aquella acción misma del relato que corresponde a su condición propiamente verbal y literaria. (...) El álbum cuenta historias (...), es un relato caprichoso que se actualiza con el paso de los años”⁴⁸.

La idea de familia como teatro, como una representación de un ideal fingido e imaginado, como una creación de una mentira colectiva mantenida por todos los miembros iría en la línea de lo afirmado por Fontcuberta:

“(...) Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable, lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad (...)” (Fontcuberta, 1997)



Fig 24. Fotografías de mi álbum familiar: mi abuela María me sostiene el día de mi bautizo.



Fig 25. Fotografías de mi álbum familiar: las de la izquierda son especialmente representativas de esa ficción o teatro de las fotografías familiares. Las poses no son casuales ni exentas de significado en cuanto a clase o estilo socio-económico. Mis padres y yo en abril de 1997.

⁴⁸ Vicente, *Álbum de familia*, 21.

El docente Tomás Zarza distingue dos tipos de álbum familiar “artístico”, que son:

- Álbum convivido: parte de la cercanía y la complicidad de personas convivientes para construir una historia común
- Álbum escenificado: utiliza estrategias de simulación para reconstruir el álbum personal⁴⁹. En esta tipología podemos mencionar la obra de Jo Spence, o Nan Goldin, que crea un contraálbum personal incluyendo todos esos elementos de la cruda realidad que suelen ser apartados de la posteridad del álbum (muy propio de la práctica feminista de deconstrucción del álbum).

2.2. La vida social de las fotografías familiares

En la obra *El duelo revelado: la vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo*, Jorge Moreno invirtió más de ocho años investigando los rastros de las fotografías de las víctimas de la Guerra Civil española y la posguerra y de los testimonios de sus familiares, estudiando el papel social de la fotografía en las familias que sufrieron la represión franquista. En esos contextos cercenados, la forma de los objetos y fotografías, es decir, las costuras y las arrugas, son la misma forma de la memoria. “Una memoria que nos habla desde los márgenes, una memoria que tuvo que arrugarse, coserse, susurrarse para poder ser contada. Esta exposición quiere ser un viaje por esa materialidad, por esos recuerdos, por esos lugares”, narraba el propio Moreno en su discurso de inauguración de la exposición *Las pequeñas cosas*. Moreno aborda el tema específico de la fotografía, y habla de esas fotografías o imágenes de familiares, de exiliados o asesinados, como objetos con varios usos sociales:

1. Como contenedor de afectos: a la fotografía se la trata con el cariño y ternura de la persona que contiene gráficamente, la imagen es así guardiana y transmisora de afectos, funciona como sustituto del beso, del abrazo o de la conversación imposibles.
2. Como elemento de resistencia política. A través de los recuerdos que evocan los retratos, se decide no olvidar. Esos retratos son conservados para mantener vivo al ser querido, que por razones políticas no puede estar con el resto de familiares. Elegir no olvidar es también una forma de elegir continuar la lucha contra la injusticia de quienes expulsan o matan. Aunque también, como apunta⁵⁰, en ocasiones el sesgo político de una imagen podía ser tan problemático para su dueño, que este podía y solía modificar la fotografía para desproblematicarla, por ejemplo, cortando un puño en alto y convirtiéndolo en un retrato menos revolucionario, “doblegando la objetividad histórica de la fotografía a la maleabilidad de la memoria”.

⁴⁹ Carolina Caicedo, “La representación de la memoria familiar a través del objeto en la fotografía contemporánea y autoedición de un fotolibro” (Trabajo Final del Máster en Diseño, UCM, 2014), 12.

⁵⁰ Jorge Moreno Andrés, “La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, nº 16 (2014), 93.

3. Como agente generador de memoria u olvido⁵¹: la posesión de una fotografía es algo esencial como lugar de memoria, ya que da un acceso principalmente visual al pasado. Así, las personas mantenían una relación física con esas fotografías a través de besos, caricias y abrazos que en definitiva producían desgaste sobre las propias imágenes, a menudo paliados a través de costuras, como si el papel fotográfico fuera una piel, cuero que reparar. Lo esencial era que la imagen perviviera, para que con ella lo hiciera el recuerdo de ese rostro amado, para evitar su desaparición total.

4. Como lugar desde donde realizar el proceso de duelo: la imagen hace de puente afectivo con la persona ausente, desterrada, asesinada, y en ese relacionarse con la ausencia a través de la imagen se produce el proceso de duelo. Para muchas familias, una fotografía, o simplemente algún objeto personal era lo único que se conservaba de la persona ausente, que ni siquiera tenía una tumba en un cementerio digno. Clara Valverde, en su obra *Desenterrar las palabras*⁵² afirma que donde no hay tumba, no se puede seguir haciendo el duelo. Por lo tanto, la imagen sustituía al cuerpo ausente, tanto vivo como muerto, un cuerpo que nunca fue devuelto a la familia, que nunca fue localizado. La imagen era la herramienta para el duelo de estas personas convertidas en seres liminales, a caballo entre el mundo de los vivos y de los muertos.

Como se recoge en la citada exposición, esos objetos, escritos, cartas o fotografías, han supuesto lugares de memoria, de resistencia cotidiana y de esperanza. Y finalmente, a partir del inicio del siglo XXI, este recorrido de usos sociales de la fotografías familiares, acabó inserto en el proceso memorialista español, donde “las imágenes han perdido su carácter puramente familiar, incorporándose a discursos más políticos, humanitarios o históricos⁵³”, más universales. A través de este valor público que ahora se otorga al relato familiar se crean nuevas conversaciones entre los familiares presentes, repensando de manera colectiva ese pasado. En pocas palabras: “Para los familiares de las víctimas del franquismo la fotografía ha sido la manera más nítida de relacionarse con la ausencia”⁵⁴.

Un trabajo muy similar al de la exposición *Las pequeñas cosas* es *Un acto de amor* (2020), del fotógrafo valenciano Pablo Chacón, especializado en fotografía documental de objetos vinculados a la muerte. Este emotivo proyecto fotográfico sobre el amor y la humanidad, retrata objetos dejados en las cunetas y en el Paredón de España (Paterna,

⁵¹ Esta idea de “lieu de mémoire” de naturaleza material o inmaterial, que también pueden contener las imágenes, fue acuñado por Pierre Nora en el prefacio de su monumental estudio en tres tomos, con el mismo nombre.

⁵² Clara Valverde, *Desenterrar las palabras*, (Icaria Más Madera, 2014), 52, donde se lee: “Ya se está hablado de la historia del siglo XX pero no se ha hecho el duelo de 1936, ni de los muertos ni desaparecidos, ni sabemos cómo nos afecta e impide luchar por nuestros derechos ahora”.

⁵³ Moreno Andrés, “La vida social...”, 95.

⁵⁴ Jorge Moreno, “Entrevista al antropólogo Jorge Moreno sobre su libro ‘El duelo revelado’”, Lur Investigación y estudios visuales, 19-4-2020, vídeo entrevista, https://www.youtube.com/watch?v=w6HaemC5s_E&t=811s&ab_channel=LURInvestigaci%C3%B3nEstudiosVisuales

Valencia)⁵⁵ por los asesinados de la Guerra Civil, que fueron recogidos por el enterrador Leoncio Badia Navarro⁵⁶ como una forma de dignificar a esos muertos. Jugándose su propia vida, guardaba estas cosas para entregárselas a los familiares en cuanto le era posible: cajas, cartas de despedida, un mechón de pelo, un trozo de camiseta, cualquier cosa. En palabras del autor:

“Yo no fotografío objetos, fotografío personas, sin fisura, sin ambigüedad, lo que tienes en frente es una persona fusilada, un objeto tocado por una persona asesinada”⁵⁷.



Fig 26. Algunos de los objetos fotografiados por Pablo Chacón en su serie *Un acto de amor*.

Muy interesante me parece también el planteamiento antropológico y etnográfico de Moreno en torno al uso de las fotografías familiares *de cara a la galería*⁵⁸. En su investigación ha encontrado y descrito diversos usos:

- La herencia de las imágenes se suele hacer por vía femenina, casi de igual forma que el ajuar. Las mujeres son las que coleccionan y seleccionan esas imágenes

⁵⁵ Aquí fueron fusilados 2000 personas en 200 metros cuadrados.

⁵⁶ Republicano, al término de la Guerra Civil, el alcalde del pueblo le espetó: “Rojo, si quieres trabajo, vete al cementerio a enterrar a los tuyos”. Un castigo que supo convertir en un trabajo de restitución de la dignidad de los asesinados: el mito del eros, de la bondad, del amor. https://cadenaser.com/programa/2018/12/16/a_vivir_que_son_dos_dias/1544944073_160128.html

⁵⁷ RTVE, “Confinados - Cap. XXIX - Historia del enterrador de Paterna”, Efecto Doppler, consultado el 22-08-2020. <https://www.rtve.es/m/alicarta/audios/efecto-doppler/efecto-doppler-confinados-cap-xxix-historia-del-enterrador-paterna-19-05-20/5578831/>

⁵⁸ Jorge Moreno, “Entrevista al antropólogo Jorge Moreno sobre su libro ‘El duelo revelado’”, Lur Investigación y estudios visuales, 19-4-2020, vídeo entrevista.

familiares, que conservarán. Imágenes que recibirán a los hijos que nazcan, actuando como preguntas para las visitas o hijos. Así, definen y confeccionan la imagen familiar, la identidad colectiva del tipo de familia que se es, o que se desea aparentar.

- Las fotografías que se muestran: expuestas en un dormitorio o salón, suelen ser ampliaciones de imágenes más pequeñas de desaparecidos, de un hombre dignificado en la casa y que pertenece a la familia. Pero, también, pueden pertenecer a la madre de un hijo muerto: la imagen del hijo ausente se muestra de manera permanente, y pasará a la hermana y a las sobrinas (vía femenina).



Fig 27. En la película *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi, José Mari Goenaga, 2019), se observa uno de estos usos de las imágenes de cara al exterior. La noche en que Higinio fue secuestrado en su casa para ser fusilado, consigue escapar y volver a su domicilio donde, ante la imposibilidad de huir junto a su esposa Rosa, esta decide encerrarlo en su propia casa. Treinta y tres años duró el escondite, la madriguera interior, y las mentiras hacia toda persona del exterior. Todos sabían que Higinio había huído, pero nadie sabía dónde estaba. En una escena en la que Higinio pasea por el salón de su casa para mirar por la ventana, se observa una de esas imágenes hechas con ampliación con la técnica del bromóleo, seguramente encargada por Rosa en algún momento de esos años de encierro, para exponer al matrimonio, a la pareja, a ese hombre “desaparecido”, y recordarlo, honrarlo. *De cara a la galería*. Rosa efectuó así un uso postizo de una tradición de representación, una costumbre que era conocida por todos y por ella, y así imitar una vez más los comportamientos típicos de una mujer cuyo marido no se sabe dónde está.

- Las fotografías que se guardan y ocultan al ojo público: permiten realizar un proceso de duelo. Suelen encontrarse en casa de las viudas. Para estas mujeres, su mayor éxito es conseguir que sus hijos tengan una vida normal, sin ansia de venganza

por ese padre asesinado. La imagen pasa a cajas o cajones cuyo acceso restringido solo tienen ellas, que les recuerdan en la intimidad.

2.3 Fotolibros que hablan de la familia

“Si bien la inmersión creciente en la (propia) subjetividad es sin duda un signo de la época, adquiere sin embargo otras connotaciones cuando esa expresión subjetiva se articula de modo elíptico o declarado, y hasta militante, al horizonte problemático de lo colectivo. Una articulación no siempre nítida, que ronda, como inquietud teórica, toda evocación de “lo colectivo” –la memoria, el imaginario, las representaciones, las identidades– y que merece por lo tanto ser analizada en particular. Cabía preguntarse entonces: ¿qué distancia hay del *yo* al *nosotros* o, mejor, a un “*tenue nosotros*”, como gusta decir Judith Butler? ¿Cómo se enlazan, en esas narrativas, lo biográfico y lo memorial? ¿Qué formas (diversas, enmascaradas) adopta allí lo auto/biográfico? ¿De qué manera el relato configura la experiencia? Y ¿cuál es la linde entre testimonio y ficción?”⁵⁹.

Obras particularistas, personales, íntimas, que conectan con eventos históricos, con cuestiones colectivas. Algunos de los ejemplos más interesantes en cuanto a contenido, técnica fotográfica, diseño y materialidad de los últimos fotolibros publicados son los siguientes, que sin duda inspirarán el próximo trabajo de producción:

Federico Clavarino, *Hereafter*, 2019: un fotolibro sobre los abuelos de Clavarino, que trabajaron en diferentes países de Oriente Medio. Esta rica obra recoge cartas, fotografías actuales y de archivo, documentos y memorias que Clavarino utilizó como guía para llevar a cabo su propia labor fotográfica en Omán, Jordania, Sudán e Inglaterra. El autor pretende “deconstruir su narrativa familiar, imbuida por el discurso colonial, y



Fig 28. Una doble página interior de *Hereafter* (Federico Clavarino, 2019).

⁵⁹ Leonor Arfuch, *Memoria y autobiografía, exploraciones de los límites*, (Buenos Aires: CFE, 2013), 33.

hacerlo encerrando las imágenes del pasado en una relación dialéctica con las imágenes contemporáneas, mostrando así cómo el Imperio sigue viviendo como una presencia fantasmal o un síntoma heredado”⁶⁰.

Lucía Gómez Meca, *Gómez*, 2019: este fotolibro narrativo supone un viaje hacia el intento de reencuentro con un padre deliberadamente ausente. La artista, afincada en Madrid, hace una serie de viajes performáticos a lo largo de varios años para acercarse a su padre, que reside en Ajo (Asturias). El acercamiento se produce también a través de llamadas, mensajes, emails, cartas manuscritas, intentos de reencuentros personales. Lo interesante es que Gómez consigue integrar todo eso, junto con mapas, vídeos, y fotografías del archivo familiar, en las páginas de papel de un libro. Y hacernos parte de la intensa búsqueda multiplataforma que emprende esa niña herida por un padre distante.

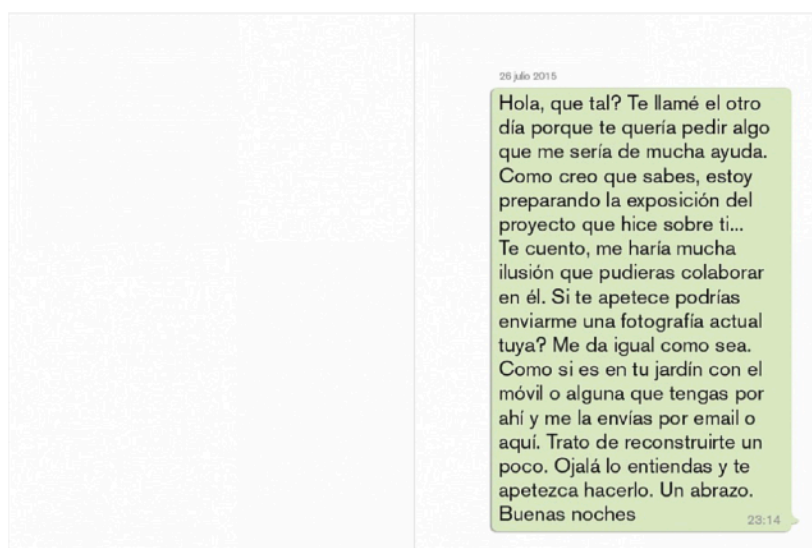


Fig 29. Doble página interior de *Gómez* (Lucía Gómez Meca, 2019) en la que la autora se dirige por WhatsApp a su padre.

Junpei Ueda, *Picture of My Life*, 2017: este fotolibro narrativo es una emotivísima obra sobre los padres del autor, que se suicidaron uno tras otro en el invierno de 1998, cuando Ueda contaba con 21 años de edad. Un recorrido visual por su vida en común, que mezcla los cuadros que pintaba su padre y las fotos que hacía su madre, el archivo familiar desde los momentos de niñez hasta el mismísimo funeral de esta. Se trata de una obra sobre el amor, que el autor realiza ahora que él mismo es padre: “If you are able to share your love for someone, perhaps you never really die. In order to continue living with the people I love, I want to share with my family what I have learned from my parents. I would like to also share it with all of you in this book”⁶¹.

⁶⁰ Skinnernbox, consultado el 13-07-2020, <http://federicoclavarino.com/hereafter.html>

⁶¹ Junpei Ueda, “Picture of My Life by Junpei Ueda”, unobtainium photobooks, 20-01-2018, 1m43s, <https://www.youtube.com/watch?v=IVF8t4HMDs4>



Fig 30. *Picture of My Life*, de Junpei Ueda

Matt Eich, *I love you, I'm leaving*, 2017: este fotolibro expresivo supone una reflexión visual del fotógrafo americano sobre los lazos familiares, el anhelo y la memoria, durante la separación de sus padres y la consecuente mudanza a una nueva ciudad. Sus fotografías, mayoritariamente en blanco y negro y de la cotidianidad, tienen una gran belleza y sensualidad.



Fig 31. Doble página interior de *I love you, I'm leaving* (Matt Eich, 2017)

X. Lois Gutiérrez Faílde, *Aires de familia*, 2017: este fotolibro de pequeña tirada supone una interesante reflexión en torno a “la huella borrosa que el espacio ocupa en los cuerpos amados, al escenario abstracto y rotundo que sólo con nuestros ojos toman esa semejanza familiar; esa extraña proximidad que llama nuestra atención sobre una verdad que se nos escapa de las manos”. Faílde hizo un fotolibro con imágenes de su archivo familiar, donde todas las personas han sido recortadas, eliminadas, y solo queda su vacío, el hueco de sus cuerpos en la imagen.

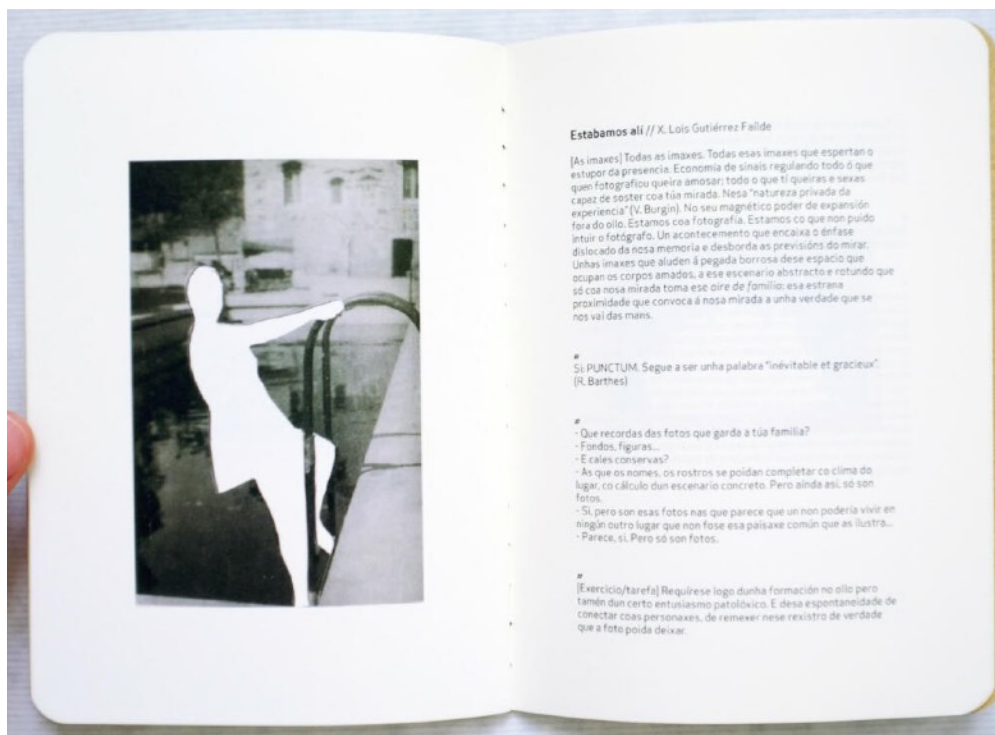


Fig 32. *Aires de familia* (X. Lois Gutiérrez Faílde, 2017)

Iñaki Domingo, *Ser Sangre*, 2014: un fotolibro realizado en coautoría con su familia durante unas vacaciones de verano. El proyecto fue planteado como una actividad colectiva de pensarse como familia, de crear conjuntamente una imagen de quiénes eran, de manera que cada uno pudiera aportar algo: una performance, documentos, fotografías, etc. *Ser Sangre* rompe con el estereotipo de álbum familiar donde toda imagen está medida, donde todas las personas posan, y donde solo algunos pocos deciden qué se incluye y qué se esconde. El propósito del autor era pensar "los álbumes de familia, cómo son y se estructuran, y sobre todo por qué suelen ser colecciones de sonrisas congeladas (...)".⁶²

Carol Caicedo, *Conocerte otra vez*, 2014: emotiva obra sobre los restos, los objetos, el rastro que deja una persona al morir: su madre. Una preciosa reflexión en torno a la presencia, a la memoria que guardan los objetos cotidianos. "Cuando alguien

⁶² Yasmina Jiménez, "'Ser Sangre' o cómo deconstruir el retrato de familia", *El Mundo*, 18-01-2015, <https://www.elmundo.es/cultura/2015/01/18/54b8f14822601d96698b456e.html>

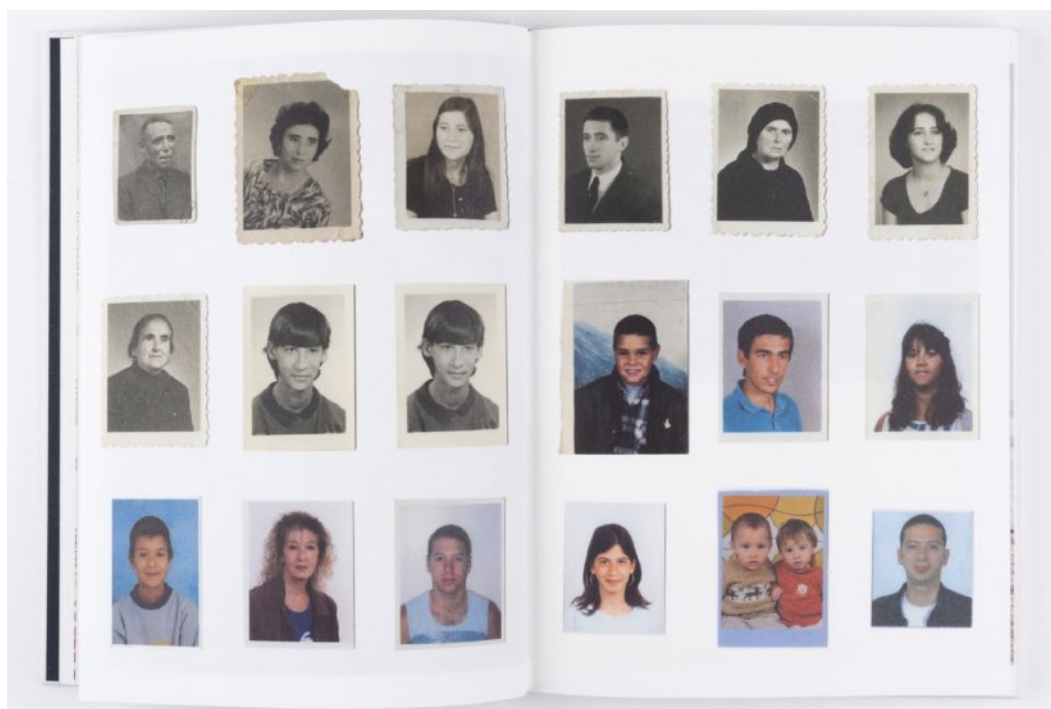


Fig 33. Una doble página interior de *Ser Sangre* donde aparecen fotos tipo carné de los integrantes de la familia que ha participado en su elaboración.



Fig 34. Rotura de la camisa exterior para acceder al fotolibro *Ser Sangre*, de Iñaki Domingo.

fallece sus objetos quedan suspendidos en la no-propiedad, estas fotografías son el no-lugar que los acoge⁶³. Muy similares en esa línea de fotografiar los restos de una madre amada que ya no está, jugando con la linde de presencia y ausencia, son las obras 'Madre' de Beatriz Ruibal (2012) y 'Mother', de la fotógrafa japonesa Miyako Ishiuchi (2002).



Fig 35. Detalles de la materialidad de la maqueta del fotolibro *Conocerte otra vez*, de Carolina Caicedo.

⁶³ EXPERIMENTO BIO 2014, consultado el 22-07-2020, <https://n9.cl/y18p>

Maria Soares Fuente, *Este seu olhar*, 2012: un precioso ensayo fotográfico en formato fotolibro con técnica refotográfica. Soares encontró unas fotografías que su padre había hecho de su madre en su luna de miel, una vez esta había fallecido, y las repitió consigo misma, con la misma edad que su madre en esas fotos, en las mismas habitaciones y hasta con la misma ropa, para intentar acercarse a su progenitora. El evidente parecido entre madre e hija, en un lapso de tiempo de 35 años, crea una inevitable emoción en el espectador.



Fig 36. Algunas imágenes de *Este seu olhar* (Maria Soares Fuente, 2012)

Roger Guaus, *L'inassolible*, 2012: un fotolibro para ilustrar, entender y acercarse al salto generacional entre padre e hijo. Creado a partir de una carta que el padre del autor le entregó, titulada "Reflexiones de un padre de cincuenta años", Guaus ilustró cada párrafo del escrito con imágenes de su archivo personal y familiar, otras del paisaje tomadas tiempo atrás, o en tiempo presente, documentos que prueban sus logros vitales, las cosas importantes de su vida. Este fotolibro constituye un agradecimiento a su padre.

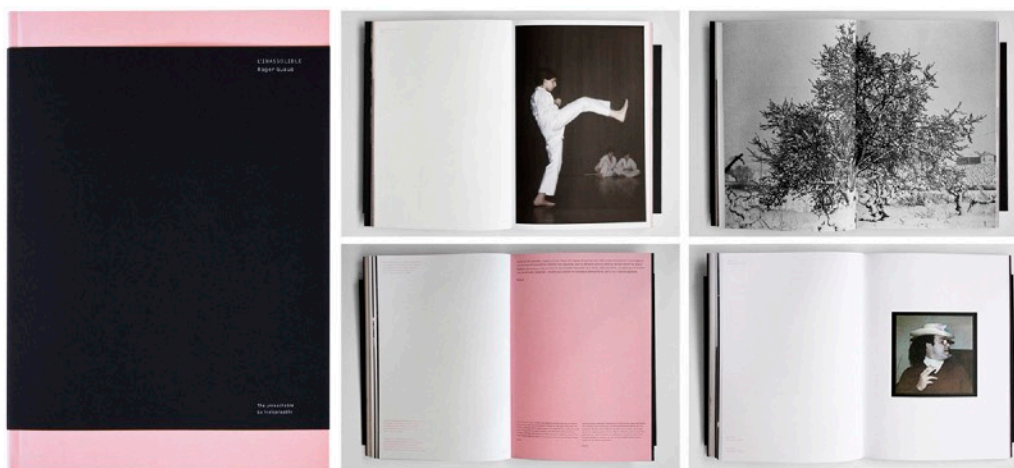


Fig 37. Portada y algunas dobles páginas interiores de *L'inassolible*, de Roger Guaus.



Fig 38. Primera doble página de *L'inassolible* (Roger Guals, 2012).



Fig 39. Última doble página de *L'inassolible*, imagen idéntica tomada en un lapso de veinte años.

3. SOBRE LA MEMORIA HISTÓRICA

“Memoria como trabajo, (...) y no como azarosa emergencia del recuerdo, (...) memoria no tanto conmemorativa como prospectiva (...) Memoria fluctuante, sujeta al vaivén de la temporalidad y no solo a la pugna con el olvido. (...) Maurice Halbwachs (1992) formula su concepto de “memoria colectiva”: pese a que hay experiencias compartidas por una comunidad, solo los individuos, las personas, recuerdan. (...) La pugna por el sentido de la historia (...) qué es lo que se recuerda, qué es lo que permanece en el flujo del acontecer y accede a la dignidad de la memoria, qué se silencia, se rechaza o se obnubila. En otras palabras, qué, para quién, para qué. (...) El trauma es otro concepto ineludible en la articulación de una perspectiva teórica: (...) su insistencia maníaca en relatos y gestos reiterados, el desborde de palabras que suele rodear aquello resistente a todo decir. (...) El testimonio fue un género privilegiado en los trabajos de la memoria”⁶⁴.

Algunas cuestiones son importantes en este punto: hemos de preguntarnos qué es la memoria histórica, qué tipo de memoria queremos recuperar⁶⁵, qué tipo de memoria recupera el Estado por nosotros, qué papel tienen las industrias culturales en esta recuperación, qué papel tiene el arte, la fotografía, para consolidar tópicos y estereotipos dominantes o, por el contrario, para desvelar y romper con las narraciones tergiversadoras del pasado que imperan en el imaginario colectivo aún hoy, desproblematizando y edulcorando ese pasado que sin duda es problemático.

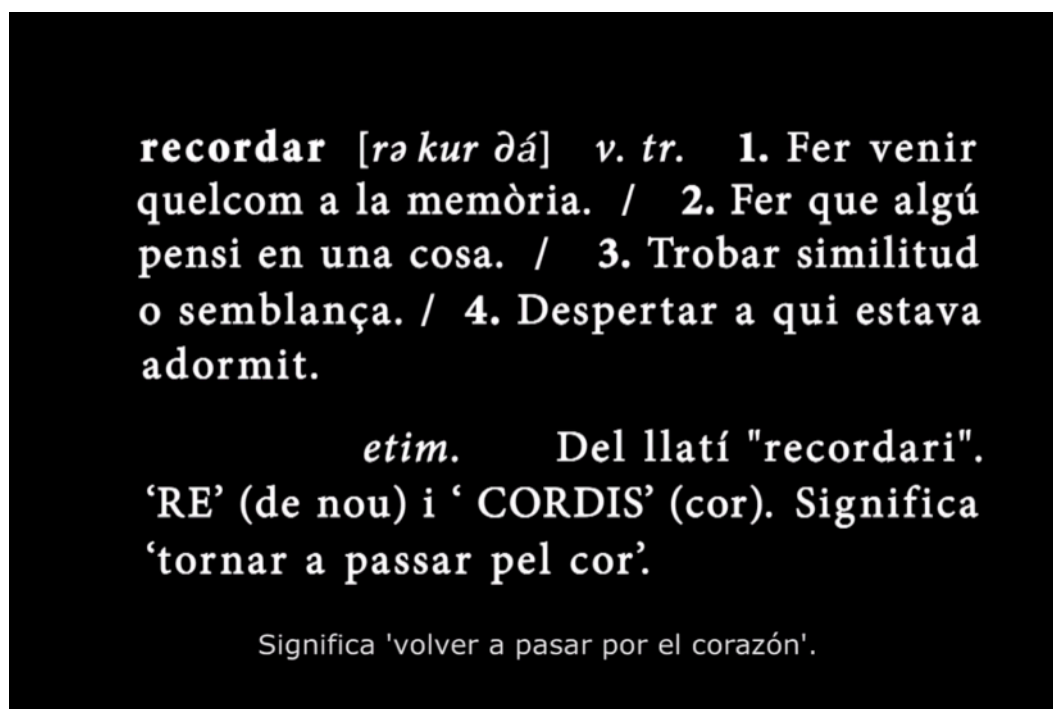


Fig 40. Fotograma de *Fugir de l'oblit* (Moreno Pradas, 2016)

⁶⁴ Leonor Arfuch, “(Auto)biografía, memoria e historia”, *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, nº 1, (marzo 2014): 68-81.

⁶⁵ Esto mismo se pregunta Tony Judt en *Sobre el olvidado siglo XX*, 194.

3.1. Apuntes sobre el estudio del exilio republicano y la memoria histórica

“Soy exiliada porque es la única manera que he tenido de ser española”

María Zambrano

La conferencia *Nuevas narraciones del exilio. El caso republicano español* celebrada en el Museo Reina Sofía en noviembre de 2017 arrojó numerosas ideas interesantes en torno a la importancia de seguir estudiando el exilio republicano español, repensándolo desde nuevas ópticas, disciplinas de pensamiento y maneras de contar, analizar cómo se ha narrado, pensar su legado artístico y cultural y pensar también de qué forma su herencia nos interpela en la actualidad. Algunas de las aportaciones de los ponentes Carlos Prieto (presentador), Mari Paz Balibrea (moderadora), José-Ramón López García, Josebe Martínez, Rosario Peiró y Antolín Sánchez Cuervo, que aquí nos interesan, son las siguientes. El exilio republicano español debe seguir estudiándose por y para:

I. Un sentido patrimonial: con el exilio se perdió la masa crítica de pensamiento y de posibilidad de país democrático, progresista (desde el punto de vista político pero también cultural) más importante del siglo XX. Es una sangría de nuestro patrimonio de valor incalculable, que debe ser considerada. Nunca olvidando sus orígenes políticos de expulsión, y teniendo mucho cuidado para atender sus enormes complejidades y especificidades derivadas de la dispersión enorme de un exilio de esta magnitud.

II. Desmitificar el exilio: no se trata de caer en un anacronismo melancólico, ni en revanchismo o en resentimientos, sino de tomarse en serio algo tan importante en el pensamiento del siglo XX como es la memoria. La memoria no es algo subjetivo, caprichoso, resentido, melancólico o moralizante, sino que ha de ser ética, moral y epistemológica. Tomar en serio estas interpelaciones del exilio como un pasado derrotado pero que está latente bajo el presente que se ha construido sobre sus ausencias, nos remite a la llamada *España de los exilios*, un lugar común todavía muy vago que se ha empezado a explorar, una especie de relato paralelo, una identidad nacional paralela marcada por el olvido, la exclusión, la ausencia. En el exilio está el espacio de lo exterior, de lo mayor, de lo invisible, de lo derrotado, y de lo ausente.

III. Escuchar un pasado que nos interpela: el presente es algo continuamente interpelado por (y construido sobre) el pasado de los derrotados, de los vencidos, de los aplastados, de las causas pendientes, de las aspiraciones legítimas que quedaron frustradas. Pensar los exilios tiene esta fuerza y un sentido provocador e interpelador que nos obliga a desestabilizar las narrativas convencionales hegemónicas conformistas. A alterar nuestros relatos de nación contruados al hilo del éxito, del pasado de los vencedores. Nos obligan a invertir la mirada, los puntos de vista, a rehacer el relato desde la periferia, el margen, el fracaso, el afuera. No obviar lo que se ha quedado fuera desde el centro, sino cuestionar el centro desde el afuera.

Construir el relato de nuevo desde sus ausencias y sus agujeros nos conduce a relatos más críticos, más emancipadores.

IV. Revisar críticamente el concepto de identidad nacional, que es un concepto beligerante, excluyente. Pensar el exilio republicano español tiene conexiones con otros exilios (el exilio judío centroeuropeo y con otros exilios europeos antifascistas, o latinoamericanos). La identidad exiliada es transnacional, postnacional, cuestiona radicalmente la identidad nacional al existir desde los márgenes. El exilio es el germen de una ciudadanía sin exclusiones. Pensar a fondo el entrecruzamiento de espacios, de tiempos, nos lleva hacia ese espacio, nos remite a una genealogía propia, una visión propia. Existe una identificación muy ingenua y vigente entre nación y territorio. La nación no es un territorio, es un conjunto de redes, de exilios dentro del exilio, de puentes con el interior.

V. Preguntarnos cómo representar artísticamente el exilio, las ausencias, la escenificación de una experiencia tan violenta marcada por la desaparición. Cuestionar la narrativa lineal convencional, conectar con narrativas de vanguardia. Tomarse en serio la fuerza interpeladora del exilio nos incita a abrir toda una constelación de referencias críticas muy interesantes.

VI. Incluir de una vez el exilio en la enseñanza: durante décadas ha existido un problema institucional debido a la no temporalidad, a la no linealidad del exilio, a la inexistencia de un espacio concreto. El exilio ha tenido tantas ramificaciones que es difícil condensarlo en un programa educativo. Durante la misma redacción de este trabajo, el ejecutivo ultimaba el borrador de la nueva ley de memoria histórica, que incluye atención especial sobre la represión franquista, así como un banco de ADN para las víctimas⁶⁶.



Fig 41. Fotogramas de *Fugir de l'oblit* (2016).

⁶⁶ Natalia Junquera, "El Gobierno quiere llevar a los colegios el conocimiento de la represión franquista", *El País*, 21-07-2020, <https://bit.ly/2FdfnU2>

Por último, quería referirme al estado de la investigación historiográfica sobre el exilio republicano en campos de concentración franceses en la actualidad. Según mi propia experiencia en la búsqueda de algún rastro de mi bisabuelo, numerosas han sido las dificultades encontradas, que quería especificar aquí. Lo investigado sobre su caso concreto tiene un interés más amplio, ya que las respuestas obtenidas arrojan luz sobre el trato de las autoridades francesas sobre los españoles exiliados, sobre el destino que corrieron los registros y archivos de los republicanos de los campos en un contexto ya bélico de Segunda Guerra Mundial, y también sobre el *modus operandi* que deben seguir quienes deseen indagar sobre la historia de refugiados de esta índole.

Para realizar esta investigación de mi bisabuelo han sido consultados, a través de solicitudes de información efectuadas vía email, los *Archives Nationales*, los *Archives départementales des Pyrénées-Orientales* (con sede en Perpiñán) y los *Archives départementales des Pyrénées Atlantiques* (cuya sede se encuentra en Bayona). De igual forma y una vez en España, se han remitido vía email distintas solicitudes de información a la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica, al Centro de la Memoria Histórica (Salamanca) y hasta al Servicio de la Cruz Roja Internacional, cuyos archivos podrían contener algo relativo a los refugiados. La respuesta fue siempre negativa. Otras herramientas utilizadas han sido los Archivos Españoles relativos a las Víctimas de la Guerra Civil y Represaliados del Franquismo, los de Deportados a Campos de concentración nazis, y los de los Militares Republicanos, todos ellos ubicados en PARES, portal del MECD, así como el portal especializado en andaluces víctimas de la Guerra Civil, el exilio y el franquismo, www.todoslosnombres.org.

“El acuerdo firmado en París el 4 de abril de 2006 para la colaboración entre el Ministerio de Cultura y de la Comunicación de Francia y el Ministerio de Cultura del Gobierno español, tiene como finalidad el desarrollo del programa relativo a los archivos de la Guerra Civil española (1936-39), del Exilio, de la Resistencia y de la Deportación. El objeto del acuerdo, como señala el documento oficial, es el de desarrollar un programa de cooperación para identificar, reproducir y difundir 1º) “Los fondos documentales o documentos que puedan resultar de interés a España, relativos a la Guerra Civil española, al Exilio, la Resistencia y la Deportación de ciudadanos españoles, custodiados en los archivos de competencia del Ministerio de Cultura de Francia. 2º) Los fondos documentales o documentos que puedan resultar de interés a Francia relativos a la Guerra Civil española, al Exilio, la Resistencia y la Deportación de ciudadanos españoles, custodiados en los archivos de competencia del Ministerio de Cultura de España. 3º) El apoyo mutuo entre las Partes para localizar fondos sobre este período custodiados por otras instituciones públicas o privadas cuya sede resida en el otro país y para establecer acuerdos de reproducción con estas instituciones”⁶⁷.

Estos esfuerzos actuales no pueden ahora subsanar las pérdidas producidas hace ya casi un siglo. Pero la desazón producida por la imposibilidad de encontrar alguna huella real de la historia que me han contado de mi bisabuelo, no ha sido en vano. Todo tiene una explicación. Los Archivos Departamentales franceses me han dado útiles respuestas, que revelan el destino que corrieron los registros y ficheros personales de los refugiados españoles que llegaban a suelo francés. Podrán encontrarse en el Anexo 4 de este trabajo. Así me lo explicaron desde los Archivos de los Pirineos Atlánticos en un email en respuesta a mi solicitud de búsqueda de información, que traduzco:

⁶⁷ Juan Carlos Aberásturi Corta, “Fondos documentales para el estudio de la guerra civil y el exilio republicano en el Archivo Nacional de Francia 1931-1981”, *Boletín del Archivo y Biblioteca Municipales de Rentería (Guipúzcoa)*, nº 21, 2008, 8.

“(…) Os preciso, para fines prácticos, que el campo de Gurs, que estuvo bajo la autoridad militar, pasó a la autoridad civil en junio de 1940 y que los archivos del campo de Gurs anteriores a este período fueron destruidos, especialmente los archivos de los refugiados españoles. Esta decisión, tomada por el jefe del campo en la víspera de la llegada de una comisión de inspección nazi, pretendía proteger a los internados y evitar toda reutilización por el ocupante de informaciones personales consignadas en las carpetas individuales y ficheros nominativos constituidos por la administración del campo. De hecho, es también extremadamente poco común encontrar huella de estos refugiados antes de 1941. Los archivos de Saint-Cyprien que conservamos conciernen únicamente a los refugiados judíos alemanes y polacos expulsados de Bélgica en mayo de 1940”.

Philippe Guillén me ha señalado también cómo dificultan su trabajo los errores ortográficos fruto del desinterés de las autoridades francesas, que escribían los nombres de oído, por aproximación fonética⁶⁸. “Fruto de la ignorancia y del menosprecio, llamando a nuestros padres y abuelos oficialmente indeseables”, pero también fruto de una falta de previsión y de preparación de los guardias y policías, que no dominaban, evidentemente, el idioma español. Ahora, los trabajos de búsqueda se complican sobremanera, al no poder encontrar a personas que fueron inscritas con nombres y apellidos mal registrados o inventados.

3.2 La posverdad en el asunto de los campos de concentración franceses para los refugiados españoles

“La historia de una política antisemita xenófoba que, aplicada con fría determinación por la administración, con el tiempo convertiría a Francia en una tierra de campos. Y la autora se hace la estremecedora pregunta: “¿por qué el Estado francés se ha obstinado durante más de cuarenta años en guardar silencio sobre esta realidad escandalosa?”⁶⁹, Marie-Claude Rafaneau-Boj

Nuestro DRAE define el concepto de posverdad como:

“Distorsión deliberada de una realidad que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales”.

A lo largo de las largas investigaciones y lecturas he encontrado un amplio número de denominaciones distintas para estos recintos de “acogida”: campos de refugiados, de concentración, de internamiento, de alojamiento, de prisioneros, *camps de fortune* (campos improvisados), campos del desprecio (*camps du mépris*)... Hay casi tantas denominaciones como escritos sobre el tema, autores distintos se inclinan por nombres diferentes. Había campos de diversa naturaleza y tipología, o de naturalezas y tipologías cambiantes a lo largo del tiempo⁷⁰...

⁶⁸ Esto mismo es comentado en una de las escenas del documental de TV3, *Camp d'Argelers*, (Solé, F., 2010).

⁶⁹ Eso podemos leer en una reseña sobre su obra *Les Juifs dans la résistance et la libération: histoire, témoignages, débats*, 1985.

⁷⁰ La llegada de Pétain al poder cambió muchas cosas. El régimen colaboracionista empezó a “internar” a prisioneros, o a judíos, con razones muy distintas de las de acoger una población de refugiados políticos que llegaba huyendo de su país en guerra. Esos mismos campos que sirvieron a los españoles acabaron también cercando y marginando grupos de personas “indeseables”.

“Sin embargo, si aún hoy perdura en Francia el eco de la suerte de los inmigrantes con un episodio del pasado, debemos apuntar fundamentalmente a la Tercera República y a su política xenófoba, puesto que fue esta la que preparó el terreno para los campos de internamiento del Estado francés de Vichy. Mucho antes de Pétain, judíos o no, extranjeros y personas no gratas fueron acosados por los prefectos de la France-la-doulce (novela de Paul Morand, 1934). Siempre sin alma, la Administración aplicaba reglamentos y circulares del gobierno Daladier. Desde el invierno de 1938 a la primavera de 1939, un gabinete socialista radical imaginó lo que la República calificaría de “lugar de estancia supervisada”, “lugar de alojamiento” de “internamiento”, “campos de proveedores” y “campos de tránsito”, de acuerdo con las complejidades burocráticas de los funcionarios”⁷¹.

Podemos afirmar que el siglo XX es el siglo en el que el término “campo de concentración” adquirió forma y se manifestó plena⁷² y repetidamente durante numerosos acontecimientos bélicos de gran magnitud que provocaron la movilización de poblaciones humanas a suelos vecinos⁷³. Annette Wieviorka, que ha estudiado el uso del término “campo de concentración” en el siglo pasado, estaría de acuerdo, y señala el surgimiento de la expresión campo de concentración en 1901 en lengua inglesa, fusionando dos términos militares: campo y concentración⁷⁴.

Nuestro diccionario de la RAE incluye, por su parte, dentro de la definición de “campo”, las siguientes entradas, que nos interesan por sus matices:

campo de concentración

1. m. Recinto cercado para reclusos, especialmente presos políticos y prisioneros de guerra.

campo de exterminio

1. m. campo de concentración donde se exterminan prisioneros.

campo de refugiados

1. m. Lugar acondicionado para la instalación temporal de personas que se han visto obligadas a abandonar el lugar en el que viven.

En conversaciones con Rémy Mallet⁷⁵, el historiador comentaba lo delicado del uso del término “campo de concentración”, que de inmediato remite mentalmente a los campos de concentración nazis si bien, como él mismo decía, la concentración no implica necesariamente el exterminio. De esta manera, él prefería hablar, para el caso francés, de “campos de alojamiento” (*camps d'hébergement*) o “campos de refugiados”⁷⁶ (*camps de réfugiés*), términos que parecen connotar un mejor trato, y una acción humanitaria por parte del Estado huésped, el Estado francés. Por otro lado, en conversaciones mantenidas con Philippe Guillén, el investigador expresó enfáticamente

⁷¹ Anne Vallaëys, “Quand Daladier disait ‘Welcome’”, *Libération online*, 25-03-2009, https://www.liberation.fr/societe/2009/03/25/quand-daladier-disait-welcome_548489.

⁷² Así mismo se cuenta en la serie británica *Years and Years*. Estos fotogramas integrarán el fotolibro. Ver Anexo 2.

⁷³ Podemos mencionar los campos creados en 1942 por Roosevelt para los americanos japoneses durante la Segunda Guerra Mundial, los instalados en Congo para integrar a los refugiados del genocidio de Ruanda, o los campos de concentración franquistas en nuestro país, entre muchísimos otros ejemplos.

⁷⁴ Annette Wieviorka, “L'expression « camp de concentration » au XXème siècle, Vingtième Siècle”, n° 54, (abril-junio 1997), 4.

⁷⁵ Conversación mantenida en Caen, Francia, en marzo de 2017.

⁷⁶ Marie-Claude Rafaneau-Boj, se inclinó, por su parte, por el término “camps de prisonniers” en su obra *Odyssée pour la liberté: les camps de prisonniers espagnols 1939-1945*.

la necesidad de reivindicar el uso del término “campo de concentración” ya que, de lo contrario, caeríamos en un ejercicio de revisionismo histórico. Parte de la conversación que he mantenido con Philippe, que comenzó en 2016 y que se ha prolongado hasta la actualidad, puede leerse en el Anexo 2 del trabajo.

El entonces Ministro del Interior, Albert Sarraut, decía la misma cosa: eran campos de concentración. Así lo dejó claro en su conferencia del 2 de febrero de 1939 en el marco de la inauguración del campo de Argèles-sur-Mer, junto al también ministro Marc Rucart. Traducimos:

“No se tratará jamás de un internamiento de prisioneros. Los españoles no serán nunca sometidos a ningún régimen vejatorio, a ningún trabajo forzado. Repitámoslo: el campo de Argèles-sur-Mer no será un lugar penitenciario sino un campo de concentración. No es lo mismo. Los asilados que tomen alojamiento allí, no permanecerán más que el tiempo necesario para preparar su (...) travesía de vuelta a España”⁷⁷.

Denis Peschanski decidió, para poder abordar sus casi 1000 páginas de tesis doctoral, tomar el siguiente atajo, que argumenta:

“La dificultad aumenta si tenemos en cuenta los estatutos experimentados por los campos de internamiento franceses: algunos son llamados de internamiento, de tránsito, o incluso de concentración. Todos caen dentro de nuestro objeto de estudio, aunque la diferencia en la terminología se encuentra fuera del discurso. Hablaremos indistintamente de “campos de internamiento”. Esto se aplica especialmente a la expresión de “campo de concentración”, utilizada por algunas autoridades locales, especialmente en 1939 y 1940, y más ampliamente por los mismos internos o la prensa. Los funcionarios del gobierno evitaron hacerlo, por razones políticas obvias. La guerra de palabras no es inocente. Dada la carga emocional que se asocia necesariamente con ellos, usarlos o no usarlos tiene una significación fundamentalmente política”.⁷⁸

Así, la postura que adoptaremos aquí, será la de llamarlos “campos de concentración”: este es el adjetivo que más se empleó en los primeros años de su instalación⁷⁹. Además, hemos de tener en cuenta que estos campos, si bien de refugiados políticos y con carácter temporal, se encontraban cercados por concertinas⁸⁰, vigilados por gendarmes en el interior y por guardias coloniales en el exterior, con restricciones en las comunicaciones y carentes de nada parecido a lo que pudiéramos entender por “acondicionamiento” o “comodidades”.

En esta línea, no podemos ignorar el trabajo del filósofo italiano Giorgio Agamben sobre el universo concentracionario: el capítulo tercero “El campo de concentración como paradigma biopolítico de lo moderno” de su obra *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida* (1998). Es cierto que hemos de salvar las diferencias con su trabajo, ya que él lo centra, probablemente por ser el caso más abominable, reciente y sonado, en los campos nazis. Si estamos de acuerdo en que desde hace algún tiempo las mayores industrias contemporáneas se dedican o a la preservación o a la destrucción masiva de la

⁷⁷ Marie-Claude Rafaneau-Boj, *Odyssée pour la liberté: les camps de prisonniers espagnols 1939-45*, (Denoel, 1993), 117.

⁷⁸ Peschanski, “Camps”, 1.

⁷⁹ De ello hay pruebas numerosas en artículos de prensa, documentos oficiales, y hasta documentos personales, como cartas de los propios internos: ver anexos 5.

⁸⁰ Wievorka, “L'expression « camp de concentration »”, 9.



Fig 42. Galería de imágenes del periódico *La Dépêche du Midi* del once de febrero de 1939 que muestran las condiciones de vida del campo de Argelés, cortesía de Philippe Guillén.

vida, el sistema nazi sin duda decidía sobre el nacimiento a través de la eugenesia, y sobre la muerte a través de ejecuciones masivas de personas con gran variedad de métodos asesinos. Pero muchas de las aportaciones de Agamben sirven para entender mejor y traer otra mirada al fenómeno de encerramiento estudiado.

“La esencia del campo de concentración consiste en la materialización del estado de excepción y en la consiguiente creación de un espacio en el que la nuda vida y la norma entran en un umbral de indistinción, tendremos que admitir entonces que nos encontramos en presencia de un campo cada vez que se crea una estructura de ese tenor. [...] Tan campo de concentración es [...] el Velódromo de Invierno en que las autoridades de Vichy agruparon los judíos antes de entregarlos a los alemanes. [...] Un espacio en el que el orden jurídico normal queda suspendido de hecho y donde el que se cometan o no atrocidades no es algo que dependa del derecho, sino sólo del civismo y del sentido ético de la policía que actúa provisionalmente como soberana”⁸¹.

Para el filósofo, el campo es el mejor ejemplo de espacio biopolítico, al estar los internos despojados de condiciones políticas, desnudos frente al poder, ya no son ciudadanos sino *homo sacer*. Seres privados de derechos, que podían ser víctimas de cualquier acción sin existir consecuencia alguna. Un espacio de arenas movedizas en términos legales y jurídicos que es preciso analizar⁸².

Finalizaré este capítulo con un bonito artículo de Albert Camus, publicado en el periódico *Combat*, el 7 de septiembre de 1944 bajo el título de *Nos frères d'Espagne* y luego, en castellano, en *Solidaridad Obrera*, pocos días después.

⁸¹ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*, (Pre-textos, 1998), 221-222. De hecho, en el documental de TV3, *Camp d'Argelers*, (Solé, F., 2010), los testimonios femeninos revelan un trato extremadamente degradante hacia las mujeres: algunos guardias móviles las insultaban llamándolas *salope!* o *cochon!*, se masturbaban mirándolas, o las violaban.

⁸² Agamben, *Homo Sacer*, 217.

“Esta guerra europea que comenzó en España, hace ocho años, no podrá terminarse sin España. (...) Quizá sea el momento de volvernos hacia ese pueblo sin igual, tan grande de corazón como de orgullo, que nunca ha desmerecido a los ojos del mundo desde la hora desesperada de su derrota.

Porque es el pueblo español el que fue elegido al inicio de esta guerra para dar a Europa el ejemplo de las virtudes que debían haberla salvado. (...) muchos de nosotros, desde 1938, siempre hemos pensado en ese fraternal país con una secreta vergüenza. Y sentíamos vergüenza dos veces. Primero, porque lo dejamos morir solo. Y luego, cuando nuestros hermanos, vencidos por las mismas armas que habían de aplastarnos, vinieron hacia nosotros, les pusimos gendarmes para mantenerlos a distancia. Aquellos que llamábamos entonces nuestros gobernantes inventaron nombres para ese abandono. Lo llamaron, según el día, no intervención o realismo político.

Pero ese pueblo, que halla de forma tan natural el lenguaje de la grandeza, recién despertado de seis años de silencio, en la miseria y en la opresión, se dirige a nosotros para liberarnos de nuestra vergüenza. Como si hubiera entendido que a partir de ahora es él quien debe tendernos la mano, se nos presenta entero en su generosidad, sin pena alguna de hallar lo que ha de decirse.

Ayer, en la radio de Londres, sus representantes dijeron que el pueblo francés y el pueblo español tenían en común los mismos sufrimientos, que los republicanos franceses habían sido golpeados por los falangistas españoles, como lo habían sido los republicanos españoles por los fascistas franceses, y que, unidos en el mismo dolor, los dos países debían estar juntos mañana en la alegría de la libertad (...).”



Fig 43. Cartel de 1939, contenido hoy en el Archivo Departamental de Septfonds y aportado por Philippe Guillén

3.3. ¿Cómo aproximarse a la Historia a través de la fotografía?

Quizá debería formular la pregunta como ¿es posible una representación de los horrores de la Historia a través del arte en general, y de la fotografía en particular, de una manera fiel y no estetizada?

“Después de Auschwitz, nuestra sensibilidad se opone a cualquier afirmación de la positividad de la existencia por considerarla moralista, injusta para con las víctimas; se niega a encontrar sentido alguno, por abstracto que sea, en el destino de las víctimas)”⁸³.

En la *Dialéctica negativa* de Adorno, la palabra “positividad” insinúa un rechazo casi absoluto de la representación, al menos de aquella que pretenda “igualar” a su objeto. La representación estetizada empeora aún más las cosas, porque disminuye el sufrimiento y hace grata su representación. El “sentido”, según Adorno, sería un resultado de la estetización de la representación: al someter a las víctimas de cualquier barbarie histórica al proceso de estilización estética para ser utilizadas por el arte, podría parecer que todo ese sufrimiento puede tener algún sentido. La estetización, de acuerdo con su razonamiento, implica escindir la emoción del significado⁸⁴.

José A. Zamora, investigador del CSIC, ha analizado también el *dictum* de Adorno en torno a la imposibilidad o complicidad de la lírica tras Auschwitz. Para Adorno resulta inconcebible e insoportable la representación del sufrimiento de las víctimas. Ni siquiera ganando legitimidad a través del concepto de testimonio: las víctimas no pueden ser vendidas como obras de arte a la misma sociedad que las aniquiló. Eso implicaría una nueva injusticia contra ellas. Adorno deja la responsabilidad última en manos del espectador, que decide sobre su propia forma de mirar.⁸⁵

Susan Sontag ha descrito las sensaciones al observar imágenes de horror. En *Sobre la fotografía* recuerda el momento de enfrentarse a unas fotografías de Bergen-Belsen y Dachau de 1945, a la edad de doce años, y sentirse “irrevocablemente desconsolada, herida, pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse; algo murió; algo gime todavía”:

“Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasan. Las imágenes anestesian”⁸⁶.

También, la noción de Barthes sobre el *punctum*⁸⁷ se ha convertido en crucial para comprender cómo las fotografías que representan a los seres queridos, o a los ahora lejanos miembros de la familia, actúan en el futuro de manera impredecible y potencialmente incontrolable. Barthes señala la fuerza traumática de ciertas fotografías causada por los detalles sensibles contenidos en la imagen, que nos pinchan, que nos hacen daño. En esta línea, me interesa lo aportado por Mieke Bal en relación a las maneras de mirar, y a las consecuencias de una mirada demasiado conmisericorde:

⁸³ Theodor Adorno, *After Auschwitz* (Ashton, 1973), 166.

⁸⁴ Fernández Polanco, *Cuerpo y mirada*, 166.

⁸⁵ Jose A. Zamora, “Estética después de Auschwitz: Memoria y esperanza”, Seminario: Filosofía después del Holocausto (26. Abril), 2002. Instituto de Filosofía - CSIC.

⁸⁶ Sontag, *Sobre la fotografía*, 30.

⁸⁷ Barthes, *La cámara lúcida*, 58-59.

“(…) El tipo de arte que más difícil me resulta distinguir del político es el arte sentimental y “particularizante” en extremo que genera lástima e induce a la conmiseración. (...) una compasión sin una dirección definida que sea a la vez específica y “heteropática” nos conduce a un territorio emocional en el que el temor a la violencia, desprovisto de un objeto, puede volver a nosotros y llevarnos a respaldar gobiernos autoritarios. Un territorio en el que la compasión se puede transformar en una vaga corriente de buenos sentimientos sobre la violencia”⁸⁸.

Bal continúa analizando las posibles trampas del sentimentalismo, y afirma que al mostrar algo de forma gráfica, es inevitable repetir justamente eso que se critica, algo distinto de lo que sucede con otras formas de lenguaje o de narración. El problema, por lo tanto, sería uno de identificación involuntaria e irreflexiva por parte del espectador ante la carga emocional de lo observado, una empatía que se activa inconscientemente para ponerse en el lugar del otro. Tres problemas de identificación pueden ocurrir entonces:

1. La identificación se da desde un yo que absorbe al sujeto sufridor, neutralizando la diferencia.
2. La identificación con el sufrimiento ajeno se apropia de ese sufrimiento, elimina esa distinción entre yo y el otro sujeto, y devalúa el sufrimiento, que acaba desapareciendo, absorbido por el espectador compasivo o empático.
3. El dolor y horror precisan de testigos que acompañen a esos sujetos sufridores. De lo contrario, la víctima quedaría aislada y sola, deshumanizada. Ernst van Alphen habla de “la cualidad activa del testimonio como proceso de transacción humanizador”⁸⁹.

La investigadora menciona la explotación del sufrimiento por placer o para capitalizarlo, para lucrarse, y señala esto mismo como “el problema más importante del “tráfico del dolor””. Una posible solución, según Bal citando a Jil Bennett⁹⁰, sería la cualidad del arte como arma contra un sentimentalismo improductivo, es decir:

“(…) El arte “piensa” o conforma el pensamiento activamente, lo que se convierte en un antídoto útil contra la cualidad irreflexiva de la identificación”⁹¹.

Y llegando ya al caso español, que será el que vertebrará el futuro fotolibro *Ojos Melados*, encontramos aportaciones varias, según se recoge en *Poética de la ausencia*, y cito:

“A partir de ese concepto de memoria saturada propongo comprender la estrategia que la cultura de la Transición desplegó (...) para gestionar el tratamiento de ese pasado una vez que su presencia en la sociedad contemporánea era imparable”⁹².

⁸⁸ Fernández Polanco, *Cuerpo y mirada*, 166.

⁸⁹ Fernández Polanco, *Cuerpo y mirada*, 169.

⁹⁰ Jil Bennett, *Empathic Vision: affect, trauma, and contemporary art (cultural memory in the present)*, (Stanford: Stanford University Press, 2005).

⁹¹ Fernández Polanco, *Cuerpo y mirada*, 169.

⁹² Cadenas, *Poética de la ausencia*, 97.

El investigador y docente Vicente Sánchez-Biosca, por su parte, habla de un oportunismo en la construcción de un franquismo “dulce y acariciante, que se ampara en la boga memorística para hacerse inmune a las críticas de ahistoricidad y banalidad”⁹³. Afirma que se elaboró una retórica visual laxa, con un tono siempre lacrimógeno y emocional, con un estilo plástico y melodramático, hasta cierto punto maniqueo incluso, donde el público de masas estaba llamado a reconocerse y empatizar, identificarse⁹⁴. Un tiempo que no nos interpela. Antolín Sánchez Cuervo, en la conferencia *Nuevas narraciones del exilio. El caso republicano español (1939-...)* afirmaba que si hubiera habido una memoria moral, crítica, política y democrática, y no solo académica o erudita del exilio republicano, la situación política actual sería mejor. Los conflictos actuales se gestionarían con más calidad, menos violencia, más altura democrática. Sostenía que la indigencia del presente está íntimamente ligada al olvido y a la desmemoria. Para ello también es necesario abandonar la idea de que el exilio ha sido abandonado completamente: lo importante es analizar cómo ha sido recuperado. Querer recuperarlo completamente es forzarlo. El exilio sale e interviene cosmopolitadamente en los países de llegada y hay que respetarlo como algo que no nos incumbe pero también como algo que puede hacernos pensar de otra manera: cambiar sus narrativas aproblemáticas y complacientes.

Isabel Cadenas analiza las formas más usadas de contarnos ese pasado doloroso común en las obras de arte, y ha establecido ciertos patrones:

- A. De una manera eminentemente narrativa: siempre estableciendo un *continuum* en la historia
- B. Trasladándose al pasado, sin establecer dialéctica alguna con el presente: no hay, pues, influencia del pasado en el presente, no es un pasado que reverbera
- C. Extendiendo sobre ese pasado el velo de la reconciliación: historias predecibles, ganadores malísimos, perdedores humildes, dignos y misericordiosos⁹⁵

Pero, además, de un tiempo a esta parte, se ha producido un fenómeno de memoria saturada, esa sensación de que no paramos jamás de hablar de la Guerra Civil: siempre hay una nueva novela, película, o serie... pero siendo, la mayoría de las veces, obras inofensivas, donde cualquier potencial político está anulado. Esto sucede cuando se sustituye la memoria histórica por la nostalgia, cuando el pasado queda reducido a estereotipos maniqueos, clichés y máscaras, un pasado muerto y fosilizado.

Susan Sontag también se ha referido a esto. En los primeros años de difusión de imágenes de campos de exterminio nazi, afirma, las imágenes del horror tenían potencial

⁹³ Vicente Sánchez Biosca, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, (Madrid: Cátedra, 2006) 80.

⁹⁴ Sánchez Biosca, *Cine de historia*, 67.

⁹⁵ Cadenas, *Poética de la ausencia*, 34.

activo, tenían efecto sobre los espectadores. Sin embargo, hace tiempo que se ha alcanzado “un punto de saturación”, en el que la fotografía comprometida adormece tanto como despierta, donde el impacto del horror se desactiva con la repetición:

“Ese tabú que nos provoca indignación y aflicción no es mucho más tenaz que el tabú que regula la definición de lo obscuro. (...) El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto (“es solo una fotografía”), inevitable”⁹⁶.

Didi-Hubermann sostiene que la memoria saturada pierde efectividad histórica al separar los eventos recordados de las condiciones históricas que lo provocaron. Varias serían las preguntas genuinas entonces: ¿cómo construir un arte de la memoria realmente efectivo? ¿cómo hablar sobre el pasado cuando ese propio gesto está siendo cooptado y desactivado por el poder? ¿cómo ejercer nuestro derecho a la memoria sin contribuir a esa saturación?⁹⁷.

No es sencillo. Roland Barthes habla de la imposibilidad de relacionarnos con la Historia, de la Historia como separación que hace que al observar imágenes del pasado, leamos nuestra inexistencia en ellas. Habla de una Historia histórica, que solo existe al ser observada. Y para mirarla es necesario estar excluido de ella, por lo que todos nosotros, los vivos, somos “propriadamente lo contrario de la Historia”⁹⁸.

“La memoria puede recorrerse desde lo personal o lo político pero en ambas ocasiones la desmemoria generalizada sólo nos lleva a la alienación, a la aceptación de unos intereses que no son nuestros, a no saber ubicarnos en un lugar.

El recorrido por la memoria propia es también el recorrido por un contexto histórico, por una guerra, un exilio, una situación de pobreza, enfermedad, sexismo y racismo o la simple pertenencia a una u otra clase social son elementos explícitos o implícitos en una obra”⁹⁹.

Citaré aquí otro ejemplo de trabajo refotográfico, muy bueno en el ya mencionado binomio fotografía & ausencia y, por lo tanto, muy efectivo en el binomio fotografía & Historia. El fotógrafo estadounidense Mark Klett emprendió un proyecto refotográfico del paisaje muy interesante: *Rephotographic Survey Project* (1977-79) en el que repitió imágenes de los primeros fotógrafos del oeste, Timothy O’Sullivan, William Henry Jackson, o J.K. Hillers, que cubrieron la zona entre 1860-70. Como resultado, Klett realizó 122 fotografías en seis Estados occidentales utilizando la misma luz, mismo encuadre, mismas condiciones climáticas, mismo objetivo, etc.

⁹⁶ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 30.

⁹⁷ Cadenas, *Poética de la ausencia*, 36.

⁹⁸ Barthes, *La cámara lúcida*, 105.

⁹⁹ Caicedo, “La representación”, 10.



Fig 44. A la izquierda: Timothy O'Sullivan, Green River Buttes, 1872. A la derecha: Mark Klett y Gordon Bushaw para el *Rephotographic Survey Project*, Castle Rock, Green River, WY, 1979.

3.4 Fotolibros que hablan de la memoria histórica

“Quizá la poética de la ausencia nazca de esa misma estructura de sentimiento: la cultura como un medio más para horadar el presente, para permitir que el pasado emerja como sujeto de pleno derecho, para ejercer, al fin, nuestro derecho a una memoria problemática, dialéctica, efectiva. Una memoria que, sabemos ya, no puede avanzar como una construcción narrativa, mucho menos como un informe, sino que debe, en el sentido épico y rapsódico más estricto, hundir la pala en sitios nuevos, y en los antiguos, cavar aún más profundo”¹⁰⁰.

A continuación mencionaré una serie de proyectos fotográficos que cuestionan el presente de silencios e imposibilidades y que, como Nelly Richards ha hecho desde Chile, analizan “la historia en la cual no sólo fue necesario revisar los sentidos dominantes durante la dictadura sino que también fue urgente problematizar los pactos y los acuerdos de la transición democrática. (...) El pasado y el presente se activan a partir de la crítica”¹⁰¹. Son obras que retan la indiferencia de lo artístico y estético y reflexionan sobre la posibilidad de un arte política y memorísticamente eficaz:

Miquel González, *Memoria perdida*, 2019¹⁰²: este fotolibro, antes exposición de PHE19, recoge 48 imágenes de parajes de fosas comunes que no han sido abiertas o dignificadas aún. González fotografió estos lugares a la hora aproximada en la que solían producirse las ejecuciones durante la Guerra Civil: tras el atardecer o antes del amanecer.

¹⁰⁰ Cadenas, *Poética de la ausencia*, 326.

¹⁰¹ Nelly Richards, *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*, (Siglo Veintiuno Editores, 2007).

¹⁰² Muy interesante es el proyecto algo anterior en el tiempo de Ignasi Prat, *El mundo de los vencedores*, 2010-2014. En oposición a la obra de Miquel, el de Prat retrata “una actividad de arqueología del franquismo basada en la revelación estética de las residencias de los máximos responsables de la represión, que toma como motivo forzoso la frontera”. Motivado por la novela *Mala gente que camina* de Benjamín Prado, Prat se sintió atraído por la ostentuosidad y exaltación residencial de los que vencieron, que han sido impunes y amnistiados por todos los demás.

El silencio, el vacío, la ausencia de personas (aunque no de rastro humano ya que suelen verse flores en homenaje o graffitis) es sobrecogedor. “Este libro es un viaje en busca de su memoria perdida”¹⁰³.

Sofía Moro, *Ellos y nosotros*, 2006: este fotolibro, parte de una investigación de diez años de la fotógrafa junto al historiador Paul Preston, pretendía dar voz a una generación de “hombres y mujeres, republicanos y nacionales, brigadistas internacionales y jóvenes falangistas”¹⁰⁴, antes de su extinción natural, y dar testimonio de sus vivencias en la cruenta Guerra Civil española con ocasión de su setenta aniversario.

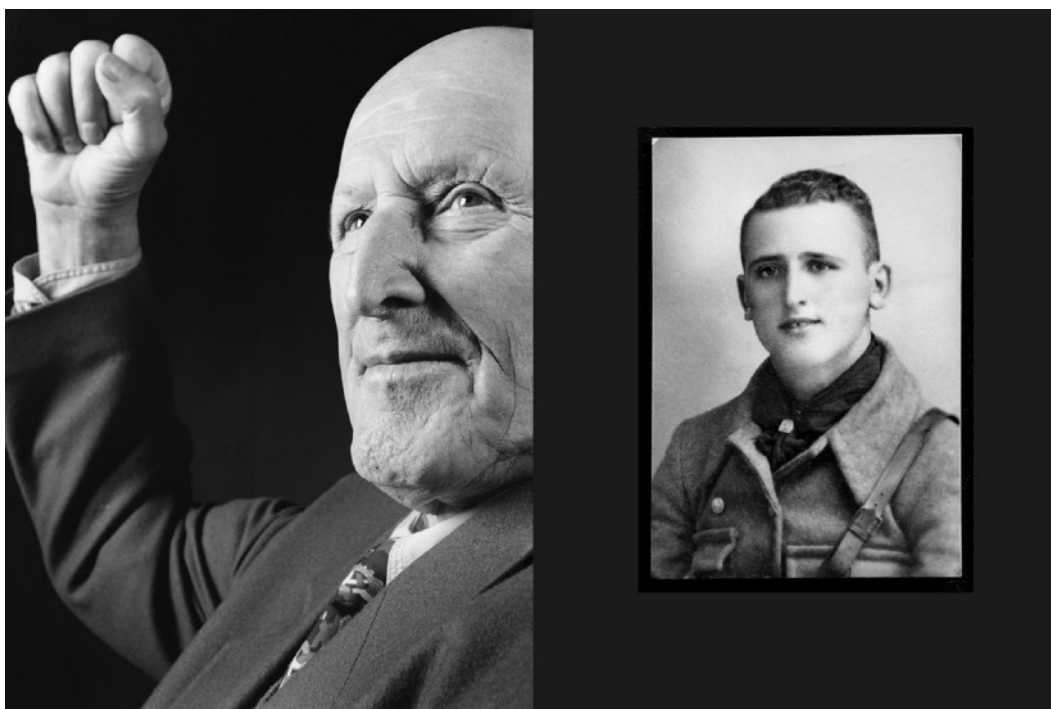


Fig 45. Doble página interior de *Ellos y nosotros*, de Sofía Moro.

Flore y Denis Peschanski, *Camp de Rivesaltes - Lieu de Souffrance*, 2018¹⁰⁵: este fotolibro de la fotógrafa francoespañola Flore cuenta con un texto del mencionado experto Denis Peschanski. Flore recorre lo que queda del campo de concentración de Rivesaltes produciendo imágenes en blanco y negro con fuerte contraste, silencio y

¹⁰³ Miquel González portfolio, consultado el 21-05-2020, <https://www.miquelgonzalez.com/publication/>

¹⁰⁴ Blume Ellos y Nosotros, consultados el 21-05-2020, <https://blume.net/catalogo/745-ellos-y-nosotros-9788498011227.html>

¹⁰⁵ Fotolibro que recuerda al “cine concentracionario” de Alain Resnais en su cortometraje documental *Noche y Niebla* (1955). La película intercala imágenes de archivo en blanco y negro de los indecibles horrores de Auschwitz, con imágenes actuales de esa arquitectura de muerte y destrucción, ahora también destruida, del campo de exterminio nazi.



Fig 46. Dos de las imágenes de *Camp de Rivesaltes*
- *Lieu de Souffrance*

sensación de desolación. “Flore utiliza el arte como instrumento de memoria, que es su manera de posicionarse frente al “rayo de oscuridad que viene de su tiempo”, como dice Giorgio Agamben”¹⁰⁶.

Noelia Pérez, *La memòria és un mirall trencat*, 2012: esta historiadora convertida en fotógrafa realizó este proyecto formado por un vídeo y una serie fotográfica en una estancia en Aviñón, donde se planteaba las siguientes preguntas: ¿Cómo se construyen los recuerdos individuales y colectivos? ¿Y los olvidos? ¿Cómo es posible visibilizar aquello que nunca se mostró? ¿Puede servirme el arte para entender procesos y acontecimientos históricos? A partir de 23 entrevistas realizadas a aviñonenses, la obra es de tipo collage sobre papel de acuarela, mezclando texto escrito a mano, con 32 imágenes (propias, de archivo o de álbumes familiares) modificadas y hasta con personas borradas, literalmente, de la imagen, para hacer hincapié sobre la idea de ausencias, de desapariciones, de eliminaciones. Todo ello para “que no haya un ápice de posibilidad de que la obra se descontextualice, de que no se entienda [...] quiero sellar la obra al discurso del franquismo: que no entre nada del discurso hegemónico”¹⁰⁷.

¹⁰⁶ FLORE, consultado el 28-08-2020, <https://www.flore.ws/livres/>

¹⁰⁷ Cadenas, *Poética de la ausencia*, 257.



Fig 47. Una pàgina de *La memòria és un mirall trencat* dedicada a Antoni Careta, fusilado en el Campo de la Bota.



Mo, no se nos ha dado voz. Muchas cosas han desaparecido,
pero la memoria está ahí. Si alguien quiere que la
memoria perdure, no tiene más que preguntar. Tengo 62
años, es la primera vez que hablo; es la primera vez
que me preguntan.

Fig 48. Una de las páginas de *La memòria és un mirall trencat*, con un texto reivindicativo sobre la memoria, sobre lo no dicho, lo no visto, lo olvidado.

4. SOBRE EL FUTURO FOTOLIBRO: OJOS MELADOS

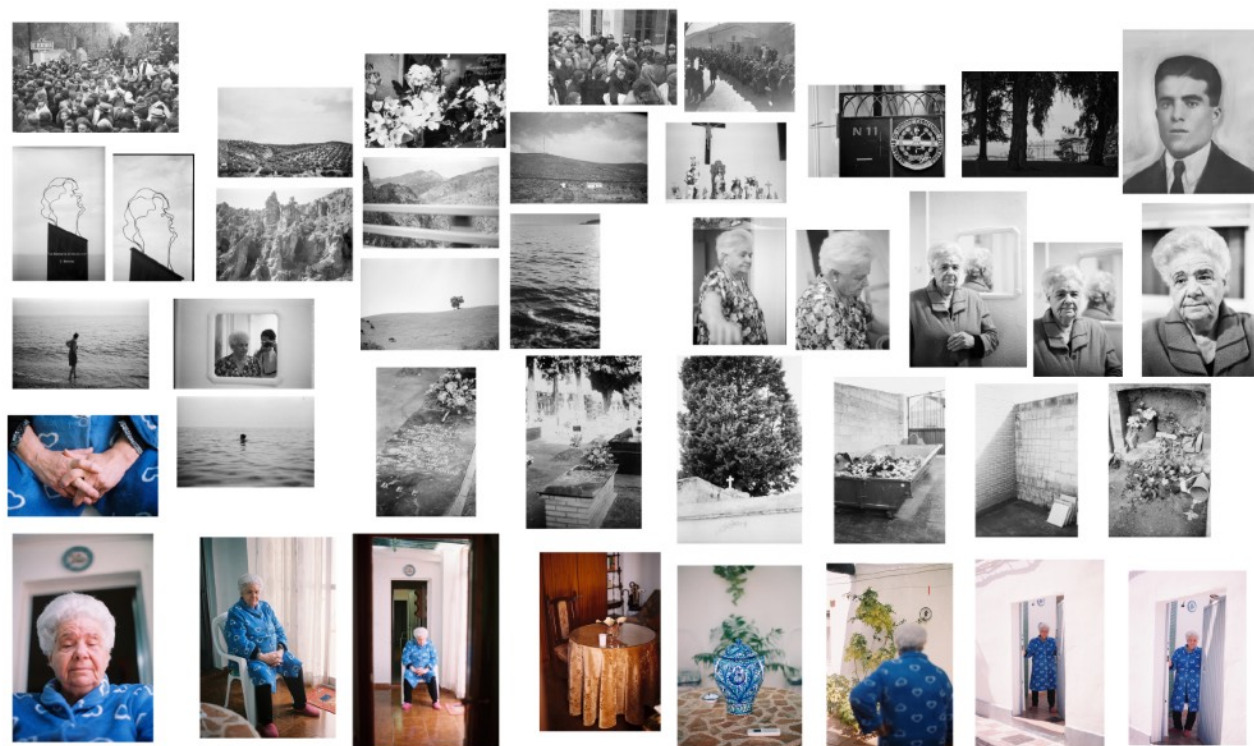


Fig 49. Constelación de algunas de las imágenes que formarán el fotolibro: la solitaria vida de mi abuela viuda, mi pueblo, el cementerio, imágenes del paisaje de carretera llegando a Granada y en otros puntos de la provincia, del exilio republicano, etc.

Creo que aún hoy, cuatro años después de comenzar a hacer preguntas, mi abuela María sigue sin entender por qué me interesa saber lo que le sucedió a su padre. Ella recuerda ser muy pequeña cuando iba con su madre a la prisión del pueblo a llevarle comida y otras cosas a su padre, recién llegado de Francia. La historia sobre José Gómez García, militar con rango dentro del ejército republicano, así como el supuesto episodio concentracionario, “decían que el agua se les metía en las tiendas de campaña”, llegó a mi abuela de oídas. Su padre jamás habló del tema en casa. No podía. Cuando regresó al pueblo, como “rojo”, fue metido en prisión pero liberado al poco. Con el cuerpo lleno de metralla, pasó varios años trabajando en el campo, su profesión anterior a la guerra, hasta que a los cincuenta años enfermó con una gripe. El médico local le trató con penicilina, remedio fatal que se llevó su vida, en la cama de su casa, junto a los suyos. Era 1955, mi abuela tenía 18 años y otros cuatro hermanos.

Vuelvo ahora sobre la (escasa) memoria de mi abuela para visitar la rígida atmósfera de silencio, de lo que no se dijo, de lo que nadie sabe. Solo han quedado los rumores y murmuraciones. Lo que no sabe ha abierto una rendija que ha dejado espacio

para la fantasía y la imaginación. Mi intención siempre ha sido la de recorrer el camino emprendido por mi bisabuelo. Seguir sus pasos por este campo minado de vacíos.

Así, y empezando por el principio, en Santa Fe he visitado la casa en la que vivieron, y en la que falleció, sita en la céntrica calle Cruces, que desde los años sesenta se llama Ronda de Sevilla. He visitado y escaneado libros sobre historia local de esa calle específica¹⁰⁸ y de mi pueblo¹⁰⁹, que servirán al lector para ubicarse geográficamente en el origen de la historia.



Fig 50. Apariencia actual de la antigua casa de mi abuela con su familia.

Después de todas las instancias a las que me he dirigido, el único sitio en el que he encontrado algo de concreción ha sido en el Diario Oficial del Ministerio de la Guerra, número 192, del 26 de septiembre de 1936, que rezaba:

“Señor Subsecretario de este Ministerio. Exmo. Sr.: Este Ministerio ha resultado conceder el ingreso en el Instituto de Carabineros a los aspirantes comprendidos en la siguiente relación, que comienza con José Santiago Mur y termina con Antonio Porras Mayor, los cuales se personarán con toda urgencia en el cuartel denominado de San Nicolás, sito en esta capital, calle de San Nicolás número 11, provistos de los correspondientes documentos acreditativos de que reúnen las condiciones generales y particulares de cada caso, respecto a antecedentes penales, servicio en filas o en las Milicias populares, y una vez cumplidos estos requisitos, serán filiados, en la Comandancia de Madrid, precisamente, a la que quedarán adscritos para prestar los servicios que por la misma se les encomienden. Lo que se comunica a V. I. para su conocimiento y efectos consiguientes. Madrid, 29 de agosto de 1936”.

¹⁰⁸ Salvador Arizondo Akarregi, Luisa Roger Corral, Jesús B. Ruiz Godoy, *Las calles de Santa Fe. Historia de los nombres* (Santa Fe: Ayuntamiento de Santa Fe, 2008).

¹⁰⁹ Cándido C. Ortiz de Villajos, *Estudio histórico de Santa Fe*, (Granada, 1929). Esta obra cuenta con imágenes en sepia, terrestres y aéreas de mi pueblo en los años veinte. Esto es interesante para otorgar al fotolibro de sensación de salto en el tiempo. Habrá imágenes de cómo era el pueblo en el que creció José Gómez, y fotografías tomadas por mí, del Santa Fe actual. La técnica refotográfica será también empleada para ilustrar mejor esta idea de hiato temporal.

Señor Subsecretario de este Ministerio.

Ilmo. Sr.: Este Ministerio ha resuelto conceder el ingreso en el Instituto de Carabineros a los aspirantes comprendidos en la siguiente relación, que comienza con José Santiago Mur y termina con Antonio Porras Mayor, los cuales se personarán con toda urgencia en el cuartel denominado de San Nicolás, sito en esta capital, calle de San Nicolás número 11, provistos de los correspondientes documentos acreditativos de que reúnen las condiciones generales y particulares de cada caso, respecto a antecedentes penales, servicio en filas o en las Milicias populares, y una vez cumplidos estos requisitos, serán filiados en la Comandancia de Madrid, precisamente, a la que quedarán adscritos para prestar los servicios que por la misma se les encomienden.

Lo que se comunica a V. I. para su conocimiento y efectos consiguientes. Madrid, 29 de agosto de 1936.

P. D.,
FRANCISCO MÉNDEZ ASPE

Aurelio Tomás Sánchez.
Francisco Sánchez Ruiz.
Eusebio Pascual Iturralde.
Cándido Molina Oliva.
Tomás Todolí González.
Manuel Aroca Zamora.
José Durá Bertomeu.
Felipe Fernández Romero.
Marcelino Fernández Fernández.
Juan García Vicente.
José Gómez García.
Pérez González Gala.
A. Custodio Gallego Granado.
Rubén Martín Hernán.
Rafael González Gámez.
Arce Carmona García.
Francisco Unzueta Lobo.
García José Carlos Amozteña.
Juan Carlos Rosas.
Ricardo Climent Calatayud.
Juan Antonio Larrax Laimperial.
Germán Martínez Álvarez.
Florencio Martínez Benito.
Hernando Martínez Triviño.
Rafael Meca Martínez.
Serafín Revuelto Lozoya.
Agustín Moreno Ortiz.
Arsenio Chinchilla Vargas.
Eduardo Engueta García.
Juan Espejo Moratalla.
Noé Martínez.
Agustín Vidal Santos.
Pedro Pérez Mateos.
Alfonso Muñoz Gómez.
José García Rodríguez.
Manuel del Val García.
Dionisio Sánchez Rodríguez.

Fig 51. Dos recortes del Diario Oficial de la Guerra (1936) en los que mi abuelo es llamado a filas.

Dos páginas después, tras una larga lista de nombres de varones que debían acudir a Madrid, podía leerse, al fin: José Gómez García.

Esta fue la segunda parte de la historia, el primer viaje a la capital. Este documento formará también parte del futuro fotolibro. Así como las imágenes que tomé hace unos meses de ese edificio de la calle San Nicolás, número 11, que para mi sorpresa es hoy el viejo caserón de San Nicolás y el Patronato de Huérfanos del Ejército de Tierra y la Hermandad de Antiguos Caballeros Legionarios que desde el año 2012 el edificio guarda el título de Miembro de Honor de la Fundación Nacional Francisco Franco¹¹⁰.

Desde Madrid, en agosto de 2019 emprendí un viaje junto a mi madre hacia Coilloure, Argelès-sur-mer y Perpiñán, pasando por Gerona, probablemente un trayecto similar al que emprendió mi bisabuelo, por estos puntos testigo de su paso. En el ahora vacacional municipio costero de Argelès, pisé las mismas playas



Fig 52. Fotografía analógica tomada por mí con detalle de la puerta secundaria del casón de San Nicolás, 11.

¹¹⁰ FUNDACIÓN NACIONAL FRANCISCO FRANCO, consultado el 13-08-2020, <https://n9.cl/gu04>

que mi bisabuelo probablemente pisó, me acerqué a los monolitos conmemorativos, visité el museo Memorial du Camps D'Argeles-sur-Mer, el Cementiri dels espanyols y el Memorial exili català 1939. Una calle, la Avenue de la Retirada 1939, sigue haciendo homenaje hoy en este pueblo. En la preciosa localidad de Coilloure, visité la tumba de Antonio Machado, en la que nunca faltan flores y una gran bandera republicana. Las imágenes de este viaje también entrarán en diálogo con las imágenes de archivo que conservo de esas localidades abarrotadas por refugiados en un escenario muy distinto hace ochenta años. A continuación, algunas de las fotografías analógicas de nuestro viaje al sur de Francia.



De igual forma que hace Laia Abril en *On Abortion*, un mapa ilustrará el viaje de casi 1000 kilómetros entre Santa Fe y Argelés-sur-mer.



Fig 53. Doble página de *On Abortion*, de Laia Abril.

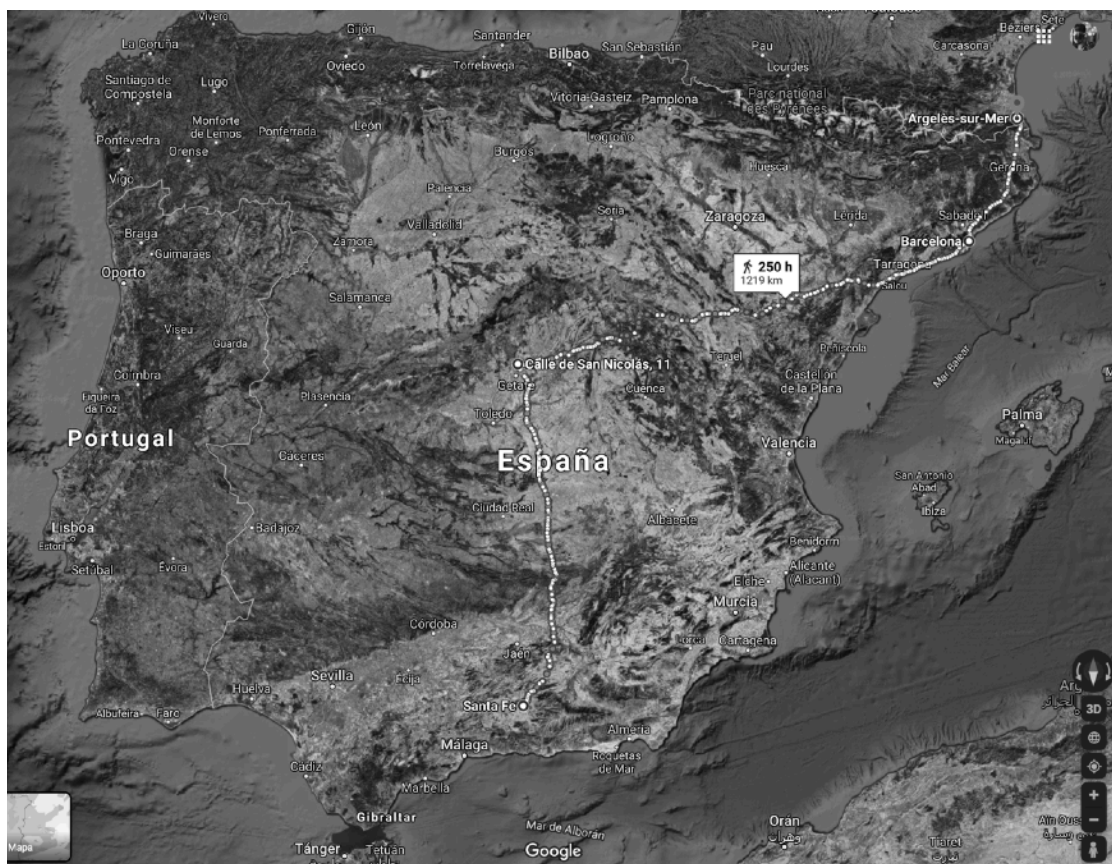


Fig 54. Posible trayecto de José Gómez García en 1936-40, que rehice con mi madre en 2019.

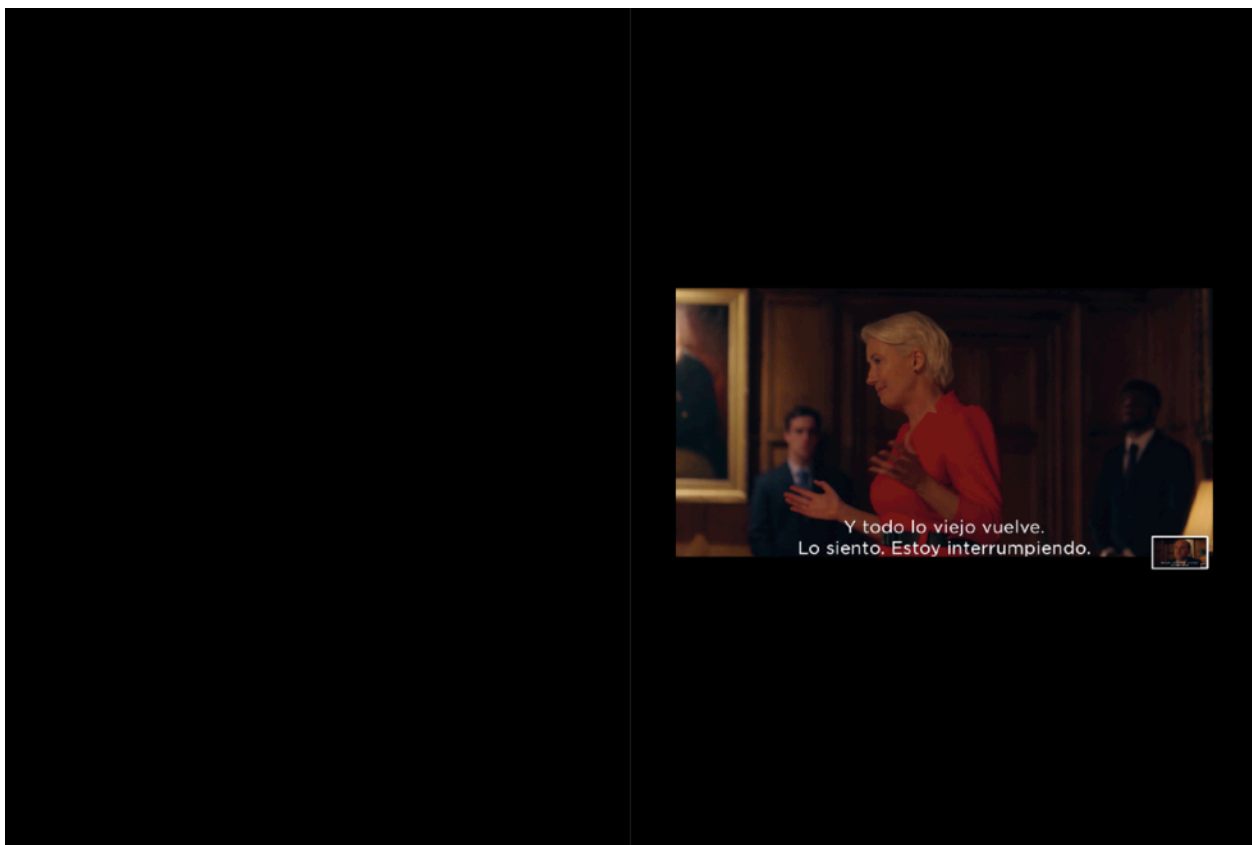


Fig 55. Detalle del paso por la frontera pirenaica hacia Argelès.

Y para ilustrar e informar sobre los campos de concentración, de una forma más cercana, se incluirán unas páginas en negro con unos fotogramas sucesivos de la popular serie de HBO *Years and years*. En torno al minuto 50 del episodio quinto de la primera temporada, Vivienne Rook, la candidata por el ficticio partido populista Cuatro Estrellas, explica el origen y el peligro de los campos de concentración, así como el motivo para su desatención por parte de la enseñanza. Aquí la posible puesta en (dobles) página(s):







El eje vertebrador: Se incluirán también las comunicaciones efectuadas vía mail con los archivos departamentales (esas respuestas siempre frustradas pero informativas e interesantes, esa imposibilidad reincidente). Serán estas las que hilen el relato.

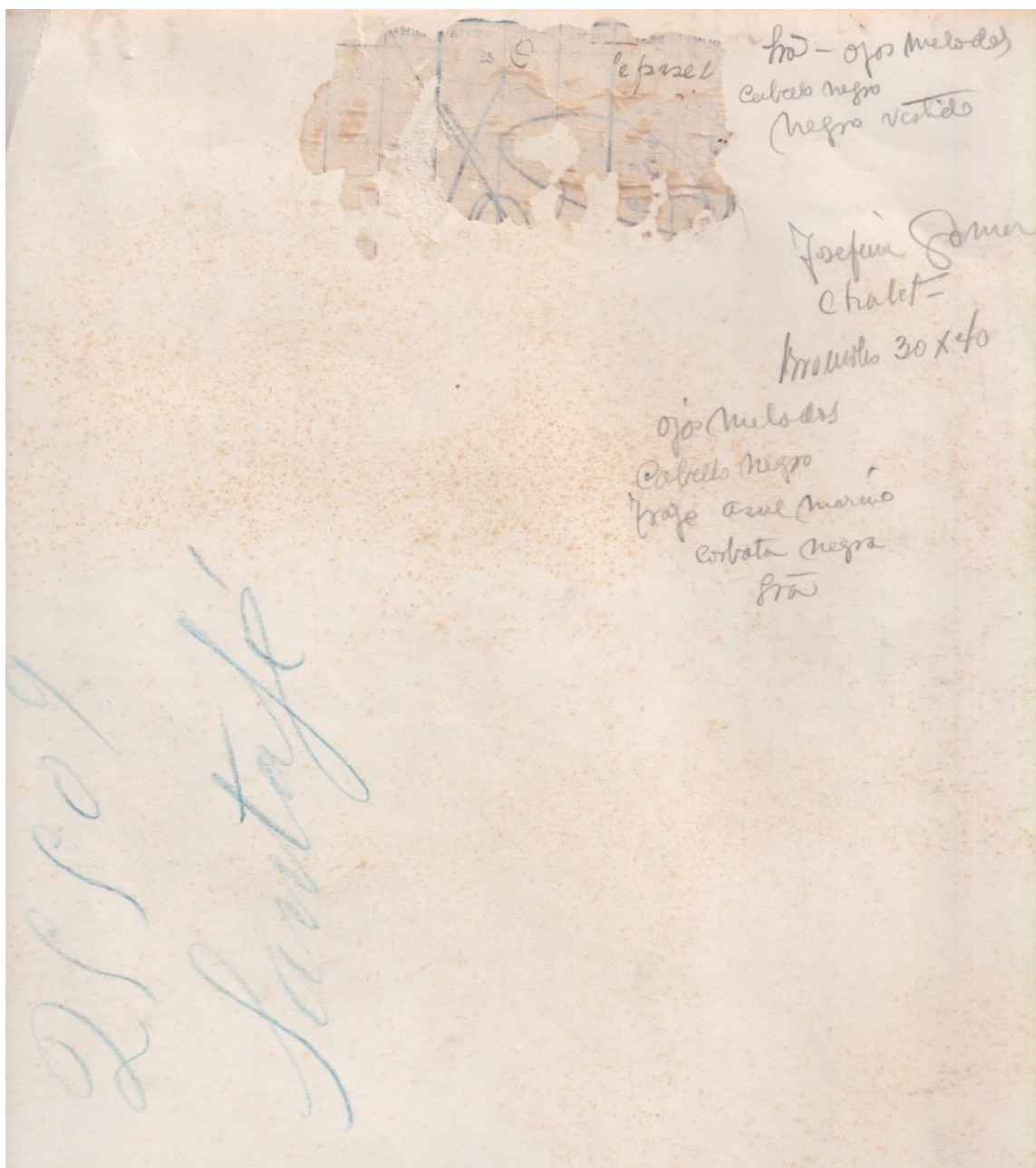
El título del fotolibro será Ojos Melados. No es un nombre creado por mí: una única imagen se conserva de mi bisabuelo. Y para describirla citaré lo que explica Jorge Moreno Andrés, que se ajusta a la perfección:

“Tú ibas con una fotografía chiquitita en los años 40. Las mujeres iban con ellas a las tiendas de fotos y pedían que se ampliara a un tamaño mucho mayor. Los fotógrafos se encontraban con el problema de que al ampliar, esa imagen se desvanece. Entonces utilizaban la técnica de los pictorialistas, la técnica del bromóleo: transportar esa imagen ampliada a un papel que pueda ser pintado y corregir o remarcar las zonas desvanecidas de la imagen. Y ahí ya se le puede poner un traje y una corbata. Cuando esa mujer va a recoger la imagen, estiraba el rollo con un papel de seda, lo levantaba, y veía la ampliación del padre, en un tamaño casi natural. Se producían momentos muy emotivos”¹¹¹.

Pues bien, lo único que mi abuela ha conservado es una imagen creada mediante esta técnica en la que aparecen juntos, hombro con hombro, mi bisabuela y mi bisabuelo. Hace algunos años, mi abuela, al intentar limpiar la imagen de polvo, se llevó parte de la pintura y ahora queda una imagen emborronada. En el reverso de la fotografía de la pareja se leen los apuntes del encargo tomados por el fotógrafo/artista de mi pueblo:

“Fra, ojos melados. Cabello negro. Negro vestido. Josefina Gómez. Bromóleo 30x40. Ojos melados. Cabello negro. Traje azul marino. Corbata negra. Fra”.

¹¹¹ Jorge Moreno, “Entrevista al antropólogo Jorge Moreno sobre su libro ‘El duelo revelado’”, Lur Investigación y estudios visuales, 19-4-2020, vídeo entrevista, minuto 8.



No hay más imágenes tuyas. Mi abuela lo ha dicho en varias ocasiones: hacerse fotos en aquella época era casi un lujo que la gente humilde no podía costearse. Puede haber sido este el motivo, o bien el indicado por el fotógrafo Juan Valbuena en su trabajo:

“La Abuela María estuvo siempre enferma, murió tan joven que, o nunca fue fotografiada, o sus fotos están enterradas con ella. Es costumbre del lugar tirar las fotos a la caja del muerto”¹¹².

De vuelta a Santa Fe, en un ejercicio posfotográfico (el montaje funciona para crear subjetividades a través de materiales visuales preexistentes), incluiré imágenes de mi archivo familiar. En concreto, las fotografías de la boda de mi tía abuela Paquita, que fue llevada a la Iglesia del brazo por un hombre alto y apuesto. Ese hombre no era su padre, que ya había fallecido tempramente, sino su hermano mayor, Miguel. El parecido físico

¹¹² NOPHOTO Un lugar de la Mancha, consultado el 22-05-2020, <http://nophoto.org/un-lugar-de-la-mancha>

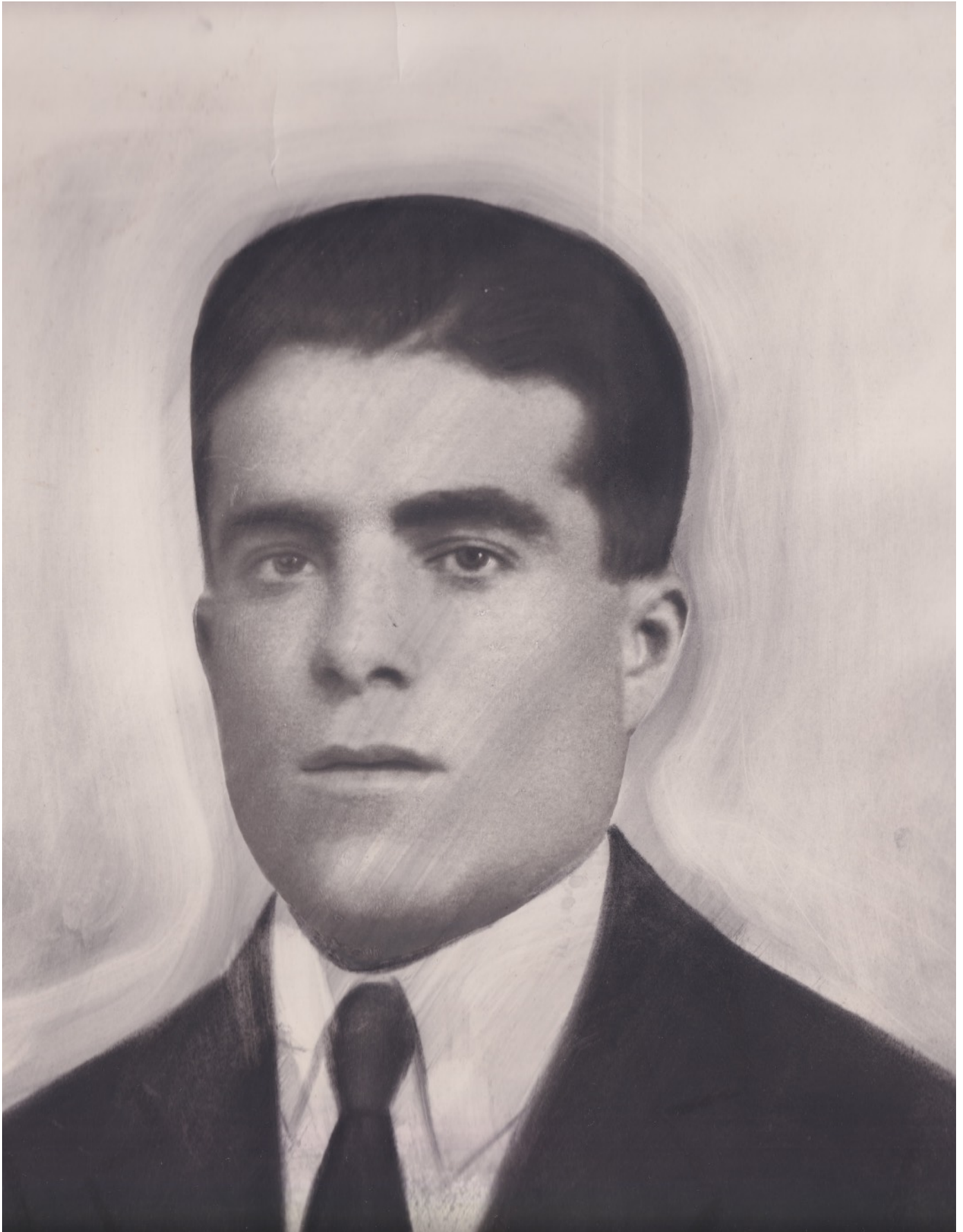


Fig 56. La única imagen que se conserva de José Gómez García. El desgaste producido por el tiempo es evidente.

entre padre e hijo hará reverberar la imagen imposible de José¹¹³.



Fig 57. Fotografía de mi archivo familiar. Miguel lleva a Paquita a la Iglesia Parroquial de la Encarnación de Santa Fe, donde iba a tener lugar la boda.



Fig 58. Mi tía abuela Paquita toma la comunión en su boda. En primer plano, mi tío abuelo Miguel, ocupando el lugar de su padre ausente.

¹¹³ De la misma forma que sucede en el largometraje documental *Pepe, el andaluz* (Alejandro Alvarado, Concha Vaquero, 2015), donde la ausencia del abuelo buscado se hace presencia a través del parecido físico con el cineasta, el propio Alejandro, su nieto.

Y es a través de todos estos documentos de diversa índole que se integrarán, como pretendo otorgar al fotolibro una pluralidad de voces. No solo hablo yo, sino que el discurso está enriquecido por otras obras, por las voces de autores en otros contextos.

Por último, también incluiré fotografías de objetos. De las carpetas en las que quedan la cartilla de mi bisabuela, y la misma cartilla, el libro de familia de todos ellos, fotos de mi abuela, los poquísimos documentos que quedan, pero también de los objetos con los que vive mi abuela viuda hoy, de ochenta y cuatro años.

“Fotografiar objetos es vincularlos con el pasado, (...) la representación de la presencia humana tiene tanto poder que no deja lugar a la especulación; nos convertimos en la persona que aparece, nos identificamos con ella. Ante una fotografía de un objeto, sin embargo, sentimos que somos nosotros los que miramos, los que nos asomamos; no estamos *en* la fotografía, vemos a través de ella. (...) El propio acto de fotografiar objetos genera la ilusión de poseerlos doblemente, ilusión que se refuerza gracias a los conceptos que históricamente hemos asociado a la fotografía: conceptos de recuerdo, de (falsa) objetividad y eternidad/fugacidad”¹¹⁴.



Fig 59. Carpetilla donde aún se conserva el DNI de mi bisabuela, Josefa Villafranca Zarcos.



Fig 60. Parte derecha de la imagen única de mi bisabuelo y mi bisabuela, donde se ve a Josefa.

Me interesa especialmente una fotografía de mi abuela de joven que mi abuelo Antonio se llevó consigo al hacer la mili. Durante el servicio, él y sus compañeros le crearon un marco, tejiendo con hilos de colores y creando una cuerda para colgar la foto donde pudiera. El reverso de la imagen, para lo que usó papel de algún libro, periódico o revista (y cuya fuente original no he encontrado) también habla de los ojos:

En definitiva, este será un trabajo autobiográfico y autoetnográfico. Contándome a mí misma y a los míos como si fuéramos otros, ajenos.

“Y en la autobiografía contemporánea, la identidad del autor ya no es un punto de partida, sino que en todo caso la autobiografía se convierte en una experiencia que permite dibujar una identidad, uniendo los puntos. La identidad

¹¹⁴ Caicedo, “La representación”, 36.

TOMO 36 REGISTRO CIVIL DE PROVINCIA DE Luanada
 PAG. 388 Santa Fe
 PUEBLO DE Santa Fe

Celebrado el día 22 de Diciembre
 entre José Gómez García
 Nacido el día 31 años de edad
 en Santa Fe, provincia de Luanada
 hijo de Miguel
 y de Isabel
 vecino de Santa Fe, provincia de Luanada
 calle o plaza de no consta, núm. -
 Profesión no consta
 Estado civil Soltero
 (1) -

de mil novecientos veinte y nueve
 y Josefa Villafraanca Carro
 Nacida el día - de 21 años de edad
 en Santa Fe, provincia de Luanada
 hija de Miguel
 y de Isabel
 vecina de Santa Fe, provincia de Luanada
 calle o plaza de no consta, núm. -
 Profesión no consta
 Estado civil Soltera
Santa Fe 5/Marzo/1955
 EL ENCARGADO DEL REGISTRO,
Gerardo Canales

(1) Si hubiesen otorgado capitulaciones matrimoniales, se indicará la fecha de la escritura, lugar del otorgamiento y nombre del Notario autorizante. Caso contrario, se hará constar que no se otorgaron capitulaciones matrimoniales.

Fig 61. Imagen escaneada del libro de familia de mis bisabuelos, donde se indica que se casaron el 22 de diciembre de 1929.



Fig 62. Posible puesta en página doble con la foto de mi abuela María remendada por mi abuelo Antonio durante la mili.

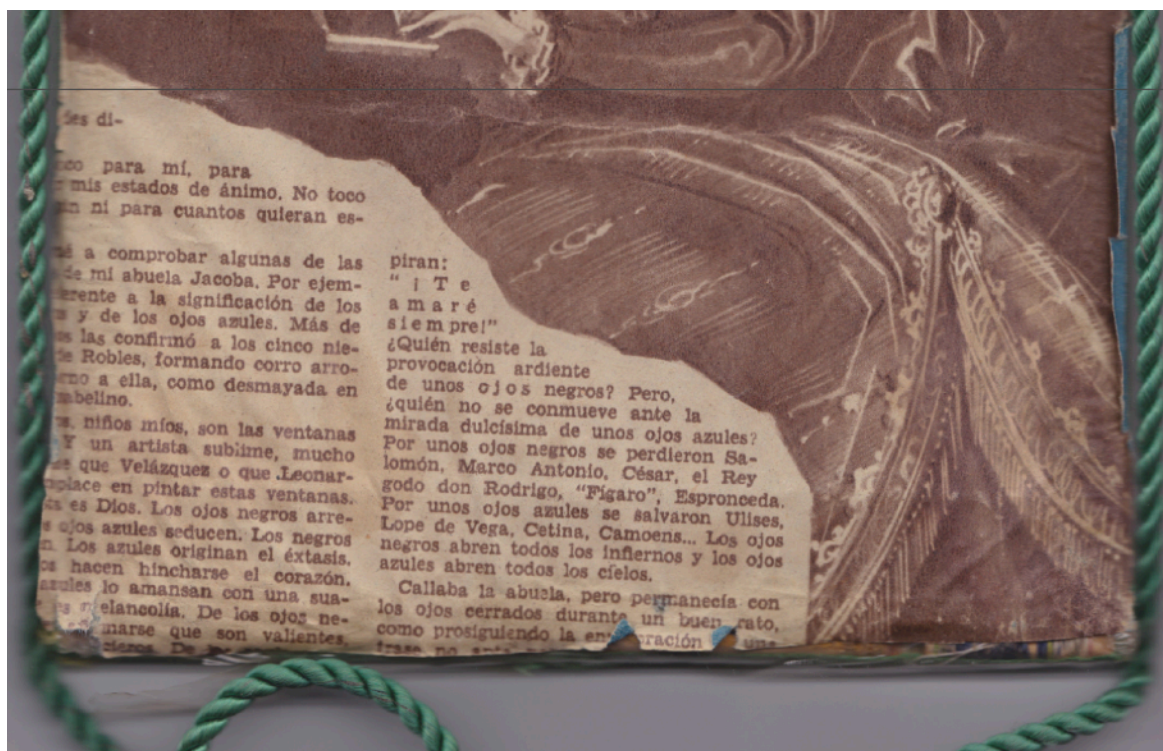


Fig 63. Detalle del bonito texto del reverso, que habla sobre el poder de unos ojos azules y negros.

como algo contingente, necesariamente incompleto, que muta en forma permanente, en función de la experiencia, que la confronta con distintas posibilidades. La identidad como algo que sólo se puede contar de forma fragmentada. (...) Toda obra autobiográfica es un curioso acto de responsabilidad. Me hago responsable de esta historia. Respondo con mi vida. Respondo por mis ideas sobre (...) el arte (y la vida) con mi propia vida.”¹¹⁵.

La autoetnografía en este caso es perfecta para abordar a la vez un estudio sobre la identidad, el trabajo de archivo y documentación que he realizado y un análisis cultural. Tras la crisis de confianza inspirada por el posmodernismo de los años ochenta, los investigadores de las ciencias sociales viraron hacia la autoetnografía intentando tejer investigaciones elocuentes y llanas, accesibles, partiendo desde la experiencia propia. Todo ello para llevar al espectador o lector hacia “temas de identidad política, sucesos silenciados y formas de representación que profundizaran en la capacidad de empatizar con la gente que es diferente de nosotros mismos”¹¹⁶. A lo largo de este camino de investigación me han interesado también mucho los conceptos de “error” como motor de descubrimiento. Ya no se trata de llegar al sitio que se pretendía, que a veces es imposible, sino de recorrer un camino, el camino es el fin, el camino es la obra. De esta manera se rompe también la verticalidad que tradicionalmente ha situado al autor por

¹¹⁵ Andrés Di Tella, “Yo y tú: Autobiografía y Narración por Andrés Di Tella”, *Blogs & Docs*, consultado el 15-06-2020, <https://www.blogsanddocs.com/?p=277>

¹¹⁶ Carolyn Ellis, “AUTOETNOGRAFÍA: UN PANORAMA”, *ASTROLABIO*, nº 14 (2015), 251.

encima del lector, y horizontaliza una relación en la que ambos están en el mismo peldaño¹¹⁷.

Ojos Melados parte de lo personal y particular para conectar con lo general. Abordará la construcción de una memoria colectiva mediante la reorganización del material encontrado junto con las fotografías tomadas por mí en una superposición de capas temporales: las fotografías anónimas de los años veinte hasta los cincuenta se mezclan con fotografías realizadas por mí entre 2016 y 2020, sin que el espectador sepa muy bien diferenciarlas. Como afirma Isabel Cadenas, en trabajos de archivo como el mío, la subjetividad se hace presente con las estrategias del montaje y con las narraciones en off¹¹⁸.



Fig 64. Propuesta de doble página: a la derecha, un retrato sepia de mi madre, a la izquierda, yo con la misma edad, en un lapso de veintisiete años.

¹¹⁷ Joel Feliu, "Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía", *Athenea Digital*, n° 12, (otoño de 2007), 268.

¹¹⁸ Cadenas, *Poética de la ausencia*, 266.

CONCLUSIONES

“La aceleración de la visualidad contemporánea, de la creación de imágenes y de sus posibles emplazamientos o localidades ha generado la apuesta por espacios de enunciación y narratividad diferentes a los tradicionales, en los cuales emergen historias particulares de extrañamiento en tanto a las corporeidades y de sus obligados exilios. En este sentido, la construcción de una narratividad visual acude a la presencia tangible del libro, de un libro como espacio expositivo, de conocimiento y de comprensión de una necesidad obsesiva por entender una realidad específica: la del exilio. Éste como pérdida, como ausencia, como adaptación a un entorno extraño; acción en la cual se hace perentorio y necesario documentar, cartografiar los territorios emocionales ausentes / presentes en los distanciamientos. De allí que el Fotolibro manifiesta la esencia de un relato visual, por medio de la ambigüedad de una experiencia propia, subjetiva sobre el desplazamiento de una individualidad”¹¹⁹.

No resulta fácil sacar conclusiones de un proyecto de esta índole. En él convergen varios elementos que, si bien comparten la inclinación hacia un mismo fenómeno real, aportan puntos de vista, enfoques y sensaciones distintas: familiares y ajenas, creativas e históricas, punzantes y fascinantes.

La investigación que ya guarda este TFM me ha permitido avanzar en en varias direcciones aparentemente inconexas pero que confluyen en el objetivo primero.

Por un lado, he elaborado un estado de la cuestión en torno al estudio del exilio republicano español, tanto a nivel teórico, como práctico, con fuentes primarias y secundarias. El trabajo de recopilación de la información escrita sobre el tema desde París me fue de gran utilidad, por los textos, y por la cantidad de documentos gráficos que pude mirar y observar gracias a esa bibliografía. A veces una imagen vale más que mil palabras. Desde luego, para imaginar las condiciones de vida de los campos no hay nada mejor que una fotografía, o una película documental. He visionado películas documentales de la época, piezas de vídeo de la Retirada y de los campos, y películas documentales actuales que son realmente maravillosas en su enfoque de la materia: que pretenden restituir, reparar de alguna forma la memoria de aquellas personas cuyas vidas quedaron gravemente truncadas y no pudieron más que continuar con el horror a cuestas. Ese era otro de los objetivos de mi investigación. He hablado personalmente con otros investigadores de la materia, franceses y españoles, en Francia y en España, que me han ayudado tanto en mi propio estudio como en mi búsqueda familiar. También, he realizado una búsqueda en numerosas plataformas, con todo lo que he tenido a mi alcance, para encontrar algo de información sobre José Gómez García. Sin mucha suerte. En cualquier caso, las respuestas de los Archivos departamentales franceses me han hecho entender lo difícil de obtener respuestas aquí, ahora.

Por otro lado, he tejido un marco teórico, he investigado qué fotolibros desafían las narraciones convencionales sobre la familia y la memoria histórica, y de qué manera lo hacen. He hallado obras no complacientes, novedosas en su ruptura de la representación tradicional de la familia y del pasado histórico doloroso. He observado¹²⁰ con alegría que

¹¹⁹ Elizabeth Marín Hernández, “El Fotolibro como Documento: CUERPO DE EXILIO / VASCO SZINETAR”, Americania. Revista de Estudios Latinoamericanos, nº 5, (ene-jun, 2017).

¹²⁰ Y he de precisar que las obras en dicho dispositivo aquí citadas no son ni mucho menos todas las que hay sino solo las que por motivos evidentes de espacio he podido incluir

numerosos son los autores, en España y fuera de sus fronteras, que utilizan esta plataforma para abordar desde lugares otros muchos temas delicados de la condición humana. De las feminidades, de la familia como constructo problemático y hasta traumático (Lucía Gómez) y no solo como una ficción de sonrisas postizas (Iñaki Domingo), del espacio doméstico¹²¹ (Virginia de Diego), del racismo (Rubén H. Bermúdez), del exilio (Rif Spahni)¹²². Que cada vez más autores (noveles o consagrados) eligen, además, el versatílísimo, rico y cada vez más polifacético dispositivo del fotolibro, para integrar información en infinitas y originales soluciones de diseño. Que integra, de hecho, documentos del pasado, imágenes del presente, objetos escaneados o fotografiados, conversaciones en casi cualquier formato y plataforma, gráficos, cartas. Que su propia materialidad también permite tener una relación táctil y física con la historia contada gracias a relieves del papel, desplegados, lomos texturizados¹²³, textos en relieve, etc. También he constatado que lo autoetnográfico, lo íntimo, las historias propias, personales, familiares siguen siendo un recurso muy presente en la producción fotográfica contemporánea. Necesitamos contarnos.

“Las maneras clásicas ya estaban agotadas (...). En los libros recientes no se encuentran los modelos estándar, las viejas convenciones, las grandes producciones, las fotos gigantes, la fotografía hacia dentro, los autorretratos... son libros que tratan del mundo en el que vivimos todos, no sólo del mundo en el que viven los fotógrafos. Hablar del mundo de todos ayuda a la recepción. (...) El público atiende los proyectos individuales, interesan los libros que abordan los temas de forma diferente, los que, a pesar de tratar de algo conocido, lo cuentan distinto”¹²⁴.

Me ha interesado este formato, en definitiva, porque permite un nivel de expresión muy superior. No deja casi ningún resquicio para el malentendido, para que no se comprenda lo que se pretende decir. (Casi) todo cabe dentro del fotolibro.

Pero esta es, también, una investigación teórico-artística situada, citando a Donna Haraway, que parte de un episodio personal y familiar, de una necesidad por saber, por resolver un interrogante, por acercarme a una ausencia, a una pregunta imposible de responder debido a la natural extinción de los guardianes de su respuesta. Este es un trabajo que ha nacido desde la frustración, desde los obstáculos tanto geográficos como archivísticos y documentales. He aprendido que el error, la frustración, la falta de respuestas mientras se busca, también hacen camino. El camino puede ser el fin. Y eso será lo que contará mi fotolibro: el camino de varios años que he emprendido para rehacer los pasos de mi bisabuelo, siguiéndole, ciudad a ciudad, instancia a instancia, buscando algo que me desvele qué le sucedió entre 1936 y 1940.

¹²¹ Recuerdo ahora la publicación *No puedo* (Sandwich Mixto, proyecto de Virginia de Diego, 2017), una revista que recupera el espacio doméstico como lugar para el no-hacer femenino y perfila la casa como espacio activista.

¹²² Su fotolibro *Paysages d'un exil* (2012), reza: “(...) esta irrealidad bajo la forma de una alucinación en los campos de refugiados saharauis de Tinduf, en el sudeste de Argelia. Es allí donde un sitio temporal se ha convertido en el hogar de varias generaciones; el tiempo se ha detenido. (...) En su tierra el paisaje era una geografía personal; aquí no hay referencias, o las que hay, son provisionales incluso para los que han nacido en estas tiendas de refugio”.

¹²³ Como la portada aterciopelada y roja de Santa Barbara *Return Jobs back to Us* (Alejandro Cartagena, 2017).

¹²⁴ Eloi Gimeno. *LIBRO. Un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España*, (Barcelona: Fundación Foto Colectania, 2014).

Tengo ahora más certezas en torno a mi fotolibro. Conozco su título, *Ojos melados*. Sé también que su estructura se organizará en cuatro capítulos: el relativo a mi pueblo antes de la Guerra Civil, a la vida de mi bisabuelo allí; el segundo abordará el viaje a Madrid para entrar al Instituto de carabineros; el tercero, el viaje hacia el norte, hasta acabar en alguno de esos campos de concentración franceses; el cuarto, la vida de sus hijos y mujer tras su muerte y un homenaje a mi abuela, que convivió desde los dieciocho años con una ausencia paterna. Hasta hoy, que vive sola en su casa, conviviendo desde hace cinco años con la ausencia, también, de su marido.

Creo que el fotolibro será una buena plataforma para contar la historia de mi bisabuelo, o mi historia de búsqueda de mi bisabuelo, que entronca con temáticas de exilio y concentración. Y lo creo necesario, en segundo lugar, ya que la opinión pública francesa actual, al igual que la española, sigue siendo muy ignorante sobre los detalles y las condiciones del éxodo español y de la acogida francesa. En los medios de comunicación actuales, la Retirada y el sistema concentracionario francés ha quedado reducido a un evento histórico de importancia menor, aunque ahora es recordado con cierta vergüenza por el trato enormemente negligente que recibieron nuestros antepasados¹²⁵.

También he realizado una labor, nada sencilla, de pensar mi familia. De pensar cómo representarla, y cómo nos hemos representado tradicionalmente. He recorrido mis álbumes familiares, también he intentado reconstruirlos y reorganizarlos. He rescatado la única imagen de mi bisabuelo. Las reflexiones con las que he entrado en contacto en torno al constructo controlador que puede ser una familia tal y como se ha representado tradicionalmente, me han nutrido enormemente. En especial la obra de Pedro Vicente.

El tercer motivo por el que creo que un trabajo con esta temática es necesario tiene que ver con la realidad actual: el de ahora es un mundo de exilios. El republicano fue un exilio dentro de muchos exilios y es ahora comparable a otros muchos movimientos en los que los ciudadanos se han visto expulsados de sus países por violencia política o sexual, por catástrofes medioambientales, por feroces hambrunas. Es un campo paradigmático de la realidad que vivimos actualmente. La globalización genera exclusiones: se globalizan los mercados, la tecnología, pero se generan expulsiones y, consecuentemente, violencias en las fronteras. En la Europa de entreguerras, la gran figura era el antisemitismo; ahora hay otro tipo de figuras, pero podemos establecer analogías preocupantes: el auge de los nacionalismos, de la xenofobia y las violencias en las fronteras (las verjas, las concertinas, los muros que instalamos) lo hacen evidente. El exilio republicano es un tema del que hay que hablar más porque interpela sin duda nuestra situación presente.

Superando, esperemos, las dificultades de tiempo y financiación, *Ojos melados*, el fotolibro, será autoproducido y autopublicado en los próximos meses de 2021.

¹²⁵ Denis Fernández Recatala, "Des camps pour les républicains espagnols", *Le Monde Diplomatique*, febrero 1999, 24.

“Necesito mis recuerdos, son mis documentos. Estoy pendiente de ellos. Son mi intimidad, y los protejo celosamente. Cézanne dijo en una ocasión: “Soy muy celoso de mis pequeñas sensaciones.” Recordar el pasado y abstraerse en los recuerdos es negativo. Uno ha de diferenciar los distintos recuerdos. ¿Vamos nosotros hacia ellos o son ellos los que vienen a nosotros? Si somos nosotros los que vamos hacia nuestros recuerdos, entonces estamos perdiendo el tiempo. La nostalgia no es productiva. Sin embargo, si son los recuerdos los que vienen hacia uno, entonces estamos ante las semillas de las que surge la escultura””¹²⁶.

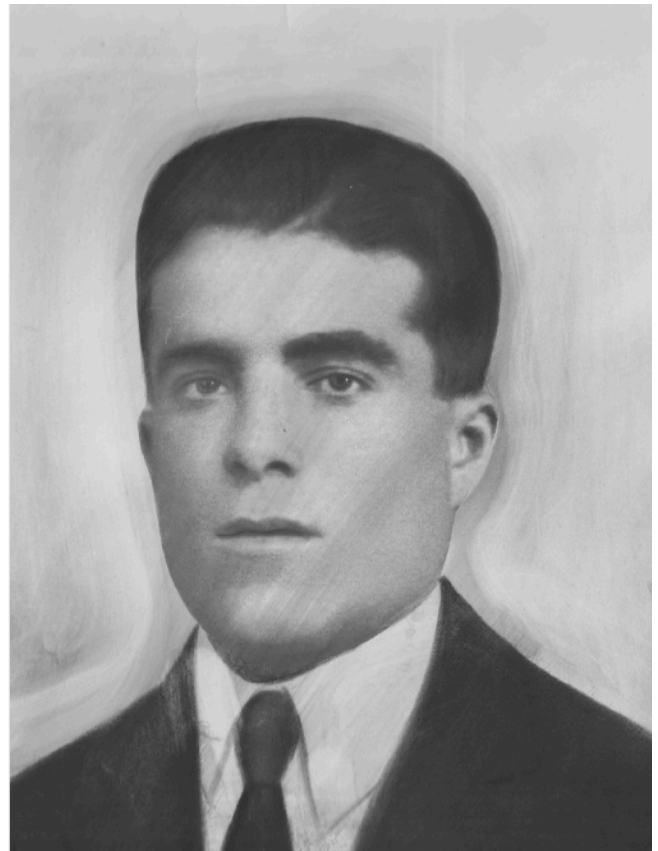


Fig 65. Propuesta de doble página: a la izquierda, retrato de estudio de mi abuela María en los años sesenta; a la derecha, su padre a una edad similar.

¹²⁶ Louise Bourgeois, *Destrucción del padre/reconstrucción del padre: 10*, (Madrid: Editorial Síntesis, 2002), 125.

BIBLIOGRAFÍA

1. ADORNO, T. *After Auschwitz*, Ashton, 1973.
2. AGAMBEN, G. *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Turín, Pre-textos, 1998.
3. ARFUCH, L. *Memoria y autobiografía, exploraciones de los límites*, Buenos Aires, CFE, 2013.
4. ARITZONDO AKARREGI, S., ROGER CORRAL, L., RUIZ GODOY, J. *Las calles de Santa Fe. Historia de los nombres*, Santa Fe, Ayuntamiento de Santa Fe, 2008.
5. BARTHES, R. *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2006.
6. BAZIN, A. *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP, 1990.
7. BENNET, J. *Empathic Vision: affect, trauma, and contemporary art (cultural memory in the present)*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
8. BOISIER, R., SIMOES, L. *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*, Durango, Muga, 2019.
9. BOURGEOIS, L. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre: 10*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
10. CADENAS CAÑÓN, I. *Poética de la ausencia*, Madrid, Cátedra, 2019.
11. DRUCKER, J. *The Century of Artists Books*, New York City, Granary Books, 1995.
12. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, H.: *El Fotolibro Latinoamericano*, México, Editorial RM, 2012.
13. FERNÁNDEZ POLANCO, A., GARCÍA HERNÁNDEZ, M.A., DÁVILA, T., RAMÍREZ, J.A., ANTICH, X., MAYAYO, P., CUNILLERA, M., BAL, M., DIDI-HUBERMAN, G.: *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid, MNCARS, 2007.
14. GIMENO, E. *LIBRO. Un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España*, Barcelona, Fundación Foto Colectania, 2014.
15. GRYNBERG, A.: *Les camps de la honte: Les internés juifs des camps français (1939-1944)*, Paris, La Découverte, 1999.
16. JUDT, T. *Sobre el olvidado siglo XX*, Madrid, Taurus, 2008.
17. NORA, P. *Les lieux de mémoire*, Paris, Trilce, 2008.
18. OTERO SECO, A. *Poésie I 1930-50*, Rennes, Éditions Folle Avoine, 2017.
19. ORTIZ DE VILLAJOS, C. *Estudio histórico de Santa Fe*, Ayuntamiento de Santa Fe, con la colaboración del Ayuntamiento de Granada, Granada, 1929.
20. RAFANEAU-BOJ, M-C.: *Odyssée pour la liberté: les camps de prisonniers espagnols 1939-45*, Paris, Denoël, 1993.
21. RICHARD, N. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2007.
22. RITCHIN, F., NAGGAR, C. *Magnum Photobook, The Catalogue Raisonné*, Phaidon, 2016.
23. SÁNCHEZ BIOSCA, V. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006.
24. SONTAG, S. *Sobre la fotografía*, Barcelona, Penguin Random House, 2018.

25. VALVERDE, C. *Desenterrar las palabras*. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del s.XX en el Estado español, Icaria Más Madera, 2014.
26. VICENTE, P. *Álbum de familia (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Madrid, Diputación de Huesca, La Oficina, 2013.
27. YATSKEVICH, LEDERMAN, CARSON. *CLAP! 10×10 Contemporary Latin American Photobooks: 2000-2016 – The Book*, New York, 10×10 Photobooks, 2017.

FOTOLIBROS

1. Gutiérrez Failde, Xose Lois. *Aires De Familia*. Pontevedra: Dispara Books, 2014.
2. Peschanski, D. *Camp De Rivesaltes, Lieu De Souffrance - Flore*. Marsella: Andre Frere Editions, 2018.
3. Caicedo, Carol. *Conocerte otra vez*. Cádiz: Cuadernos de la Kursala, 2014.
4. Moro, Sofía. *Ellos y nosotros*. Barcelona: Art Blume, 2006. <https://www.iberlibro.com/9788498011227/Sofía-Moro-8498011221/plp>.
5. Soares Fuente, María. *Este seu olhar*, 2012. <https://efti.es/este-seu-olhar-maria-soares-2012-siete-de-un-golpe-underbau>.
6. Gómez Meca, Lucía. *Gómez*. Madrid: PHREE, 2019.
7. Clavarino, Federico. *Hereafter*. Jesi: Skinner Boox, 2019. <https://www.skinnerboox.com/books/hereafter>.
8. Eich, Matt. *I Love You, I'm Leaving*. Ceiba, 2017.
9. Guaus, Roger. *L'inassolible*. Barcelona: Ca L'Isidret Edicions, 2012.
10. Perez, Noelia. «La memòria és un mirall trencat», 2012. https://issuu.com/liaperez/docs/versio_final_issuu_o_tripar_separat_la_memoria_es_u.
11. Asselin, Mathieu. *Monsanto: une Enquête Photographique*. Actes Sud, 2017.
12. Abril, Laia. *On Abortion*. Stockport: Dewi Lewis, 2018.
13. Spahni, Rif. *Paysages d'un exil*. Ediciones Anómalas, 2012. <https://www.edicionesanomalas.com/producto/paysages-dun-exile/>.
14. Ueda, Junpei. *Picture of My Life*. Ceiba, 2017.
15. Garcia, Amelia. *Querido*. Madrid: Paisana Books, 2017.
16. Domingo, Iñaki. *Ser Sangre*. Barcelona: RM Verlag, 2014.
17. Cartier-Bresson, Henri. *The decisive moment*. Göttingen: Steidl, 2014.
18. Lyons, Joan. *The gynecologist*. Rochester N.Y.: Visual Studies Workshop Press, 1989.
19. H. Bermudez, Rubén. *Y tú, ¿Por qué eres negro?* Madrid: PHREE, 2018.

TESIS DE MASTER O DOCTORALES

1. Caicedo, Carolina. «La representación de la memoria familiar a través del objeto en la fotografía contemporánea y autoedición de un fotolibro - TFM Máster en Diseño». Universidad Complutense de Madrid, 2014.
2. Peschanski, Denis. «Les camps français d'internement (1938-1946) - Tesis doctoral». Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2000. <http://hal.archives-ouvertes.fr/aut/Denis+Peschanski/>.
3. Spowart, Douglas Ronald. «Self-publishing in the digital age: the hybrid photobook - PhD Tesis». James Cook University, 2011. <http://researchonline.jcu.edu.au/32590/>.

ARTÍCULOS DE PRENSA

1. Aznarez Torralvo, M. "El vacío de los ausentes", *El País*, 13-01-2008, https://elpais.com/diario/2008/01/13/eps/1200209210_850215.html.
2. Camus, A. *Nos frères d'Espagne*, *Combat*, 7-09-1944.
3. Dreyfus-Armand, G.: "Réfugiés espagnols: quand la France choisissait l'infamie", *Libération online*, 9-09-2015.
4. Fernández Recatala, D. "Des camps pour les républicains espagnols", *Le Monde Diplomatique*, 02-1999.
5. Hernández Bermúdez, R. "Gonzalo Golpe: "La comunidad lectora no crece, no se plantean producciones para nuevos públicos"", *Clavo Ardiendo Magazine*, 4-12- 2017. <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/gonzalo-golpe-entrevista/>
6. Jiménez, Y. "'Ser Sangre' o cómo deconstruir el retrato de familia", *El Mundo*, 18-01-2015, <https://www.elmundo.es/cultura/2015/01/18/54b8f14822601d96698b456e.html>
7. Junquera, N. "El Gobierno quiere llevar a los colegios el conocimiento de la represión franquista", *El País*, 21-07-2020, <https://bit.ly/2FdfnU2>
8. *L'illustration*, del 30 de octubre de 1937, 7 de mayo de 1938, 21 de mayo de 1938, 24 de septiembre de 1938, 31 de octubre de 1938, 4 de febrero de 1939, 11 de febrero de 1939 y 4 de marzo de 1939.
9. Lista, E. "Contribuir a una pedagogía de la discrepancia forma parte de la responsabilidad de los fotógrafos", *LUR Diálogos*, <https://e-lur.net/dialogos/joan-fontcuberta/>
10. Sala, E. "DAVID VIÑUALES Y LA FOTOLOGÍA: CUANDO LA FOTOGRAFÍA SIRVE COMO TERAPIA", *Clavo Ardiendo Magazine*, 20-10-2016: <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/david-vinuales-la-fotologia-cuando-la-fotografia-sirve-terapia/>
11. Vallaey, A. "Quand Daladier disait 'Welcome'", *Libération online*, 25-03-2009, https://www.liberation.fr/societe/2009/03/25/quand-daladier-disait-welcome_548489.

12. Zas, Raquel. “artistas españoles reinterpretan la américa de los años 50 y 60”, i-D, 20 de noviembre de 2017, <https://i-d.vice.com/es/article/7x47wa/american-abcd-paripe-books>.

ARTÍCULOS EN REVISTAS ESPECIALIZADAS

1. Aberásturi Corta, J.C. “Fondos documentales para el estudio de la guerra civil y el exilio republicano en el Archivo Nacional de Francia 1931-1981”, *Boletín del Archivo y Biblioteca Municipales de Renteria (Guipúzcoa)*, nº 21, 2008.
2. Arfuch, L. “(Auto)biografía, memoria e historia”, *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, nº 1, , 68-81, marzo 2014.
3. Cross, K., Peck, J. “Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory”, *Photographies*, 127-138, 2010.
4. Ellis, C. “Autoetnografía: Un panorama”, *ASTROLABIO*, nº 14, 2015.
5. Feliu, J. “Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía”, *Athenea Digital*, nº 12, 2007.
6. Martínez Hernández, E.: *El Fotolibro como Documento: CUERPO DE EXILIO / VASCO SZINETAR*, *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos. Nueva Época (Sevilla)*, nº 5, p. 155-183, enero-junio, 2017.
7. Moreno Andrés, J. “La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, nº 16, 2014.
8. Wievorka, A. “L'expression « camp de concentration »”, *Vingtième Siècle*, nº 54, abril-junio 1997.
9. Zamora, J.A. “Estética después de Auschwitz: Memoria y esperanza”, Seminario: Filosofía después del Holocausto, Instituto de Filosofía - CSIC, 26-04-2002.

PÁGINAS WEB

1. Andana fotografía y desarrollo personal, consultado el 29-07-2020, <https://andanafoto.com/jo-spence-origen-la-fototerapia/>
2. Andrés Di Tella, “Yo y tú: Autobiografía y Narración por Andrés Di Tella”, *Blogs & Docs*, consultado el 15-06-2020, <https://www.blogsandocs.com/?p=277>
3. Blume Ellos y Nosotros, consultados el 21-05-2020, <https://blume.net/catalogo/745-ellos-y-nosotros-9788498011227.html>
4. EXPERIMENTO BIO 2014, consultado el 22-07-2020, <https://n9.cl/y18p>

5. Fondation Henri Cartier-Bresson, "Henri Cartier-Bresson, Images à la Sauvette", *Fondation Henri Cartier-Bresson*, consultado el 15-07-2020, <https://www.henricartierbresson.org/en/expositions/henri-cartier-bresson-images-a-la-sauvette/>.
6. Fundación Nacional Francisco Franco, consultado el 13-08-2020, <https://n9.cl/gu04>
7. Gustavo Germano, "Distancias (2008-2009)", *Gustavo Germano Portfolio*, consultado el 20-07-2020, <http://www.gustavogermano.com/portfolio/distancias-2012/>
8. Magnum Photographers, "The Golden Age of the Photobook", *Magnum Photos*, consultado el 10-7-2020, <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/golden-age-photobooks/>
9. María Kapajeva, "Cutbacks", consultado el 20-08-2020, <http://www.mariakapajeva.com/cutbacks/>
10. Miquel González portfolio, consultado el 21-05-2020, <https://www.miquelgonzalez.com/publication/>
11. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, "fotos & libros. España 1905-1977. Entrevista con Horacio Fernández", consultado el 3-07-2020, <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/fotos-libros-espana-1905-1977-entrevista-horacio-fernandez>
12. NOPHOTO Un lugar de la Mancha, consultado el 22-05-2020, <http://nophoto.org/un-lugar-de-la-mancha>
13. RTVE, "Confinados - Cap. XXIX - Historia del enterrador de Paterna", Efecto Doppler, consultado el 22-08-2020. <https://www.rtve.es/m/alacarta/audios/efecto-doppler/efecto-doppler-confinados-cap-xxix-historia-del-enterrador-paterna-19-05-20/5578831/>
14. Skinnernbox, consultado el 13-07-2020, <http://federicoclavarino.com/hereafter.html>

FUENTES AUDIOVISUALES

1. Christian, M. *Contes del exil ordinaire*. Francia: Magazine production, 1989.
2. Moreno Pradas, Abel. *Fugir de l'oblit*. España, 2016. https://www.google.com/search?safe=off&sxsrf=ALeKk03iRaMhbrvf61glaWmiVdGNtDqk_Q:1599512118493&q=fugir+de+l%27oblit+filmaffinity&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwjVxov99tfrAhXDzoUKHXXSD5YQBSgAegQIGxAr&biw=1242&bih=603.
3. Resnais, Alain. *Noche y niebla*. Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films, 1955. <https://www.filmaffinity.com/es/film133039.html>.
4. Alvarado, Alejandro, y Concha Barquero. *Pepe el andaluz*, 2012. <https://www.filmaffinity.com/es/film425959.html>.
5. Dreyfus, Jean-Paul. *Un peuple attend*. Francia: Central Sanitaria Internacional, 1939. http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/48538_1.
6. T. Davies, Russell, Simon Cellan Jones, y Lisa Mulcahy. «Years and Years, capítulo 5». Reino Unido y Francia: BBC One, HBO, Canal+, Red Production Company, 2019. <https://www.filmaffinity.com/es/film247862.html>.

7. Jorge Moreno, “Entrevista al antropólogo Jorge Moreno sobre su libro ‘El duelo revelado’”, Lur Investigación y estudios visuales, 19-4-2020, vídeo entrevista, 15m28s https://www.youtube.com/watch?v=w6HaemC5s_E&t=811s&ab_channel=LURInvestigaci%C3%B3nyEstudiosVisuales
8. Selina Blasco, “UNIVERSIDAD POPULAR. SESIÓN 1: Selina Blasco | "Imágenes descritas", CA2M Centro de Arte 2 de Mayo, 4-3-2020, vídeo, 1h14m34s, https://www.youtube.com/watch?v=wx2k96lQd5k&t=1827s&ab_channel=CA2MCentrodeArteDosdeMayo

ARCHIVOS

Archives Départementales (AD) de Tarn-et-Garonne

AD du Gers

AD des Pyrénées-Atlantiques

AD de Lot-Et-Garonne

AD des Pyrénées-Orientales

ANEXOS

ANEXO 1 - ENTREVISTA A RUBÉN H. BERMÚDEZ, AUTOR DE *Y TÚ, ¿POR QUÉ ERES NEGRO?*

REALIZADA VÍA EMAIL EN ABRIL DE 2017

P: En un contexto de proliferación de plataformas online que permiten la difusión de proyectos culturales más fácilmente, ¿en qué posición se queda el fotolibro?

R: En una posición difícil, compite contra muchas cosas y es un producto caro de producir. Aún así, se hacen cosas fantásticas que tienen mayor o menor impacto.

P: Si bien las publicaciones ilustradas con fotografías comenzaron a finales del s. XIX, la dignidad y popularidad del fotolibro como lo entendemos hoy comenzaron a mediados del s. XX. Actualmente se celebran numerosas ferias del fotolibro y premios, como los de Photo- España u otras instituciones. Parece que está ganando reconocimiento. ¿A qué cree que se debe?

R: En los últimos años se ha generado una escena alrededor del fotolibro muy activa. Las nuevas escuelas, los *photobook*, *book in progress*, los pequeños festivales, etc. Había, y hay, un montón de gente haciendo cosas. Internacionalmente se hablaba de lo que pasaba en España con el fotolibro, es lógico que se le preste algo más de atención desde las instituciones nacionales. Puede que tenga algo más de visibilidad y reconocimiento pero, al menos desde mi experiencia y mi entorno, la precariedad está muy presente. PhotoEspaña o La Fábrica a mí me parecen de otra galaxia.

P: Considerando sus precios habituales, ¿es el fotolibro un producto elitista?

R: Sí, es caro de producir y los precios al público suelen ser caros. Ejercicios como el de Paco Gómez en *Los Modlin* me parecen interesantes. Yo estoy por el 9,95€.

P: ¿Por qué hacer de ‘Y tú, ¿por qué eres negro?’ un fotolibro? ¿Qué le interesaba del concepto fotolibro para convertir su proyecto en este tipo de producto?

R: Yo vengo de la imagen, de la fotografía, para mí era un paso natural contagiarme de lo que pasaba a mi alrededor. Cuando vi *The Dissappeared* de Verónica Vieiras pensé que algún día quería hacer algo así. Es un medio para comunicar a muchos niveles, con narrativas complejas y de una manera muy potente.

P: ¿Qué viene antes, la exposición o el fotolibro? (Entendiendo el fotolibro, quizá, como la plasmación de los materiales una exposición? O, por el contrario, el fotolibro ¿es un producto completo que se expone después?)

R: Yo tenía un proyecto del que sólo sabía el título. Lo presenté a una beca y la gané, así que tenía que hacer una exposición y un fotolibro para una fecha determinada. Toda mi preocupación y esfuerzo estuvieron en el libro, que permanece. Digamos que la exposición, que ya no existe, iba como trailer o *teaser* del libro.

P: ¿Qué fue lo más fácil y lo más difícil de la concepción de su fotolibro?

R: Lo más fácil fue encontrar amigos que me ayudasen. Lo más difícil fue saber qué preguntas tenía que hacerme. “¿Qué quería contar?” “¿Desde dónde lo quería contar?” y “¿Hacia dónde lo quería contar?”, pero sobre todo “¿qué tipo de autor quieres ser?”.

P: En este tipo de productos, gran parte del proceso de producción exceden a las capacidades del artista, que ha de dejarlas en manos de otros, ¿cómo encontrar a diseñadores/maquetadores e imprentas que garanticen el acabado deseado (materiales, diseño...)?

R: Veronica Fieiras siempre estaba para pedirle algún consejo y me sugirió que trabajara con los chicos de Koln Studio. No puedo estar más contento. Su implicación fue total y me encanta su trabajo como diseñadores. Ellos me propusieron imprimir en Brizzolis, que también hicieron un trabajo excelente.

P: Su proyecto y fotolibro concreto, ¿se alinean dentro de algún movimiento fotográfico o de investigación documental?

R: Creo que se puede encajar en una escena afro que está sucediendo en España. No podría entender mi trabajo sin los trabajos de Agnes Essonti o Silvia Albert Sopale, por ejemplo. Del libro, en las etiquetas de las bibliotecas, dicen que es posfotográfico o que pertenece a la cultura popular negra.

P: Por último, ¿por qué recomendaría o animaría a otros artistas a crear un fotolibro?

R: Yo creo que hacer un libro es una responsabilidad, un lío. Ellos verán.

**ANEXO 2 - EXTRACTO DE LA CONVERSACIÓN MANTENIDA CON PHILIPPE GUILLÉN,
INVESTIGADOR Y AUTOR DE JOSÉ CABRERO ARNAL (2011)
REALIZADA VÍA FACEBOOK A LO LARGO DE 2017**

P: Tras meses de lectura e investigación, he encontrado numerosas denominaciones para el mismo fenómeno: “campos de concentración”, *camps d’hebergement*, hay una obra titulada *Odyssée pour la liberté: les camps de prisonniers espagnols 1939-45*. ¿Cuál es el término más correcto: campos de concentración, de refugiados, de alojamiento, de prisioneros?

R: A la Historia oficial francesa le gusta mucho la obra de George Orwell, *1984*, y a mí también. Puedes hacer el experimento: si preguntas a la gente cuál es el trabajo del héroe de Orwell en esa novela, todos responderán: “es un trabajo revisionista horrible porque borra los nombres exactos de las cosas y los nombres de individuos en archivos, libros, revistas de la época, para que desaparezcan de la memoria y de la Historia...”. Deja pasar unos minutos. Muéstrales los documentos franceses de esa época, y así todos verán que existían dos expresiones, pero que una de ellas siempre se borra. En el 75% de los documentos escritos, fotográficos y, sobre todo, los testimonios de españoles que lo han vivido, siempre aparece “campos de concentración” y también, pero en menor medida, “campos de internamiento”. Esta segunda expresión es la versión oficial que servía para edulcorar las cosas malas de la III República Francesa. Algunas veces, los revisionistas inventan otros apodos como: campos en la playa, campos de mala fortuna, *camps du mépris* [campos del desprecio], para esconder la palabra [concentración]. Si preguntas en nuestras asociaciones, siempre te hablarán de “campos de concentración” (porque tenemos víctimas en esos campos).

P: Algunas voces apuntan hacia la mala gestión de la República con los exiliados, que quedaron desatendidos en suelo extranjero. Hablan también del Tesoro del Vita, del que presuntamente se habrían beneficiado los más altos políticos de la República mientras la población estaba empobrecida, famélica y malherida en el exilio. ¿Qué opina de esto?

R: Hay un libro notable sobre el Tesoro de la República, que es reciente y que descarta todo lo que se ha dicho hasta ahora sobre el “oro de la República”. El verdadero bandido en este asunto fue el gobierno francés, que devolvió el oro de España almacenado en Mimizan al gobierno de Burgos, gobierno que reconoció. El gobierno francés era hostil a los republicanos. Enrique y Carlos Farreny calcularon que con este oro habría sido posible alquilar habitaciones de hotel para todos los refugiados, pero no fue Negrín ni otros españoles quienes decidieron volver a la España de Franco, sino las autoridades francesas. Me avergüenzo, estoy muy, muy avergonzado de este comportamiento, y cuanto más trabajo en los Archivos Departamentales en el tema de los campamentos y la recepción, más me disgusta Francia, de la que soy nacional. No debemos desviar la atención a otros que no tienen una décima parte de su

responsabilidad. El gobierno francés Daladier es culpable y si Negrín también falló en su política de esperar el estallido de la Segunda Guerra Mundial es porque puso demasiada confianza en el gobierno que se llamaba republicano francés y en la lógica de los ingleses: deberían haber entendido que Hitler iba a atacarlos y por lo tanto revisar finalmente su política hacia Franco, a quien reconocieron. Negrín no se había equivocado sobre el estallido de la guerra, pero sobre Daladier sí. Lo mismo ocurrió con Azaña. Estaba desesperado y deprimido tan pronto como el gobierno francés reconoció al gobierno de Franco, incluso mientras la guerra continuaba alrededor de Madrid, un gobierno francés llamado republicano reconoció un gobierno fascista. El muy francófilo Azaña no pudo soportarlo, renunció y se dejó morir. Si yo fuera abogado, acusaría al gobierno de Daladier de eso también. Je te dis, Laura, j'ai honte de mon pays.

P: ¿Cómo y por qué comenzó su investigación sobre este tema?

R: No trabajo para pasar el tiempo sino para ser fiel a lo que me transmitieron mis abuelos. Si muero, es necesario que continúe la Historia contra la mentira y la desmemoria de la historia oficial. Estos meses de trabajo mío deben servir. Inicialmente pensaba utilizar esto para hacer una querrela en los tribunales, pero prefiero añadir los otros documentos. Ahora he dejado mi trabajo de profesor en la enseñanza, y soy archivero, para encontrar más documentos. Cada vez tengo más pruebas. Es el trabajo del final de mi vida.

ANEXO 3 - LA REVISTA L'ILLUSTRATION. ALGUNAS PÁGINAS RELEVANTES

MATERIAL CORTESÍA DE REMY MALLET, CAEN, MARZO DE 2017

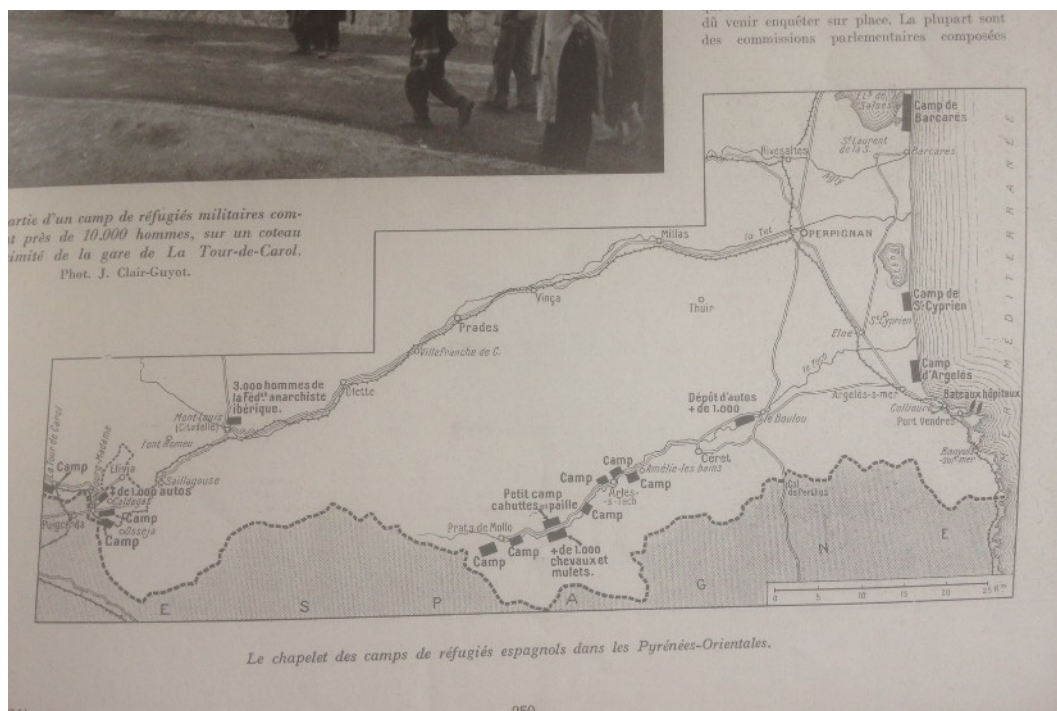
Uno de los mejores ejemplos de periodismo de calidad en la primera mitad del siglo XX lo aporta la publicación semanal *l'Illustration*, la primera publicación ilustrada en Francia, desde 1843, y se convirtió en la primera revista del mundo en 1906, según se indica en su sitio web. Sus números fueron distribuidos en más de 150 países y se caracterizaban por el preciosismo y el cuidado de las fotografías, la delicada maquetación, y sus magníficas ilustraciones y grabados. En fin, constituía un ejemplo de diseño esmerado, que desvelaba el interés por hacer un trabajo periodístico de primera categoría. El mítico semanal relató la historia francesa e internacional durante más de un siglo y contó con la participación de las más prestigiosas firmas de su momento. Sus portadas únicas eran impresionantes, a lo que contribuía también el gran tamaño del periódico, de formato sábana. No obstante, el tono, en torno al tema de la llegada de exiliados españoles, era claramente hostil. La guerra de España y el exilio en Francia fue tratado en abundantes números (y portadas) al asunto español, así como extraordinarios fotorreportajes y materiales gráficos:



Revista *L'Illustration*: el número 5006 del 11 de febrero de 1939 presenta en su portada la llegada de un convoy de milicianos desarmados al municipio de Boulou. Leemos: "En este número: la ocupación de Cataluña y la llegada a Francia de refugiados".



Fotografía perteneciente al gran reportaje sobre el éxodo de españoles de la revista del 4 de febrero de 1939, que inmortaliza la ruta de Cerbère por la que circulaban los refugiados camino a Francia. La interminable fila de vehículos procedentes de Port-Bou queda bloqueada al llegar al puesto aduanero francés.



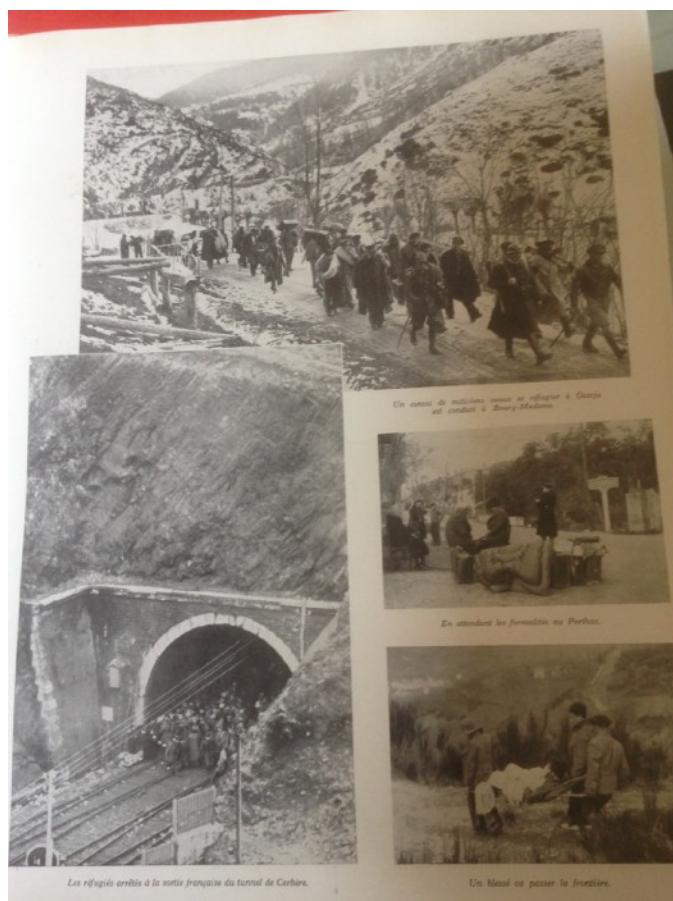
Mapa comprensivo del rosario de campos de concentración para los españoles, que apareció en el número del 4 de marzo de 1939.



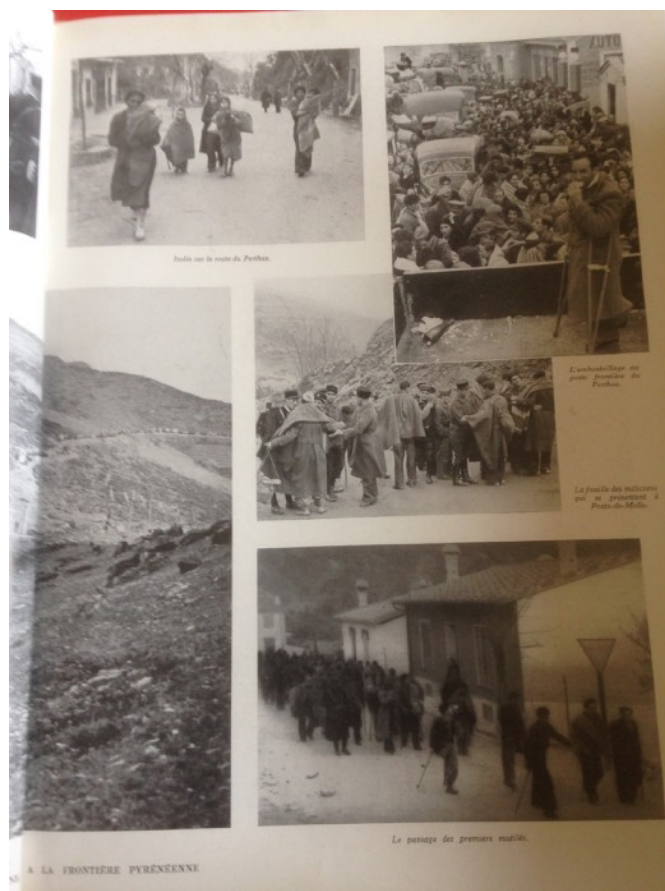
Fotografía de la construcción del campo de Barcarès, que debía extenderse tres kilómetros.
Número 5009 del 4/03/1939



Portada del número 5005 del 4/02/1939 con el titular: Un gran reportaje ilustrado sobre la toma de Barcelona y el éxodo de los refugiados españoles hacia la frontera francesa



Imágenes del reportaje del número 5005 de la entrada de refugiados a Francia.



Más imágenes del exilio a través de la frontera pirenaica, del número 5005 de L'illustration.

ANEXO 4 - RESPUESTAS DE LOS ARCHIVOS DEPARTAMENTALES FRANCESES ANTE MI BÚSQUEDA DE INFORMACIÓN DE JOSÉ GÓMEZ GARCÍA REALIZADAS VÍA EMAIL EN ABRIL DE 2017

archives

Para: Laura Tapia Bellido

Réponse : demande de recherche

13 de abril de 2017, 11:25

Entrada - Hotmail

A

Affaire suivie par Caroline DELEU DGAJECS SDA
Tél : 05 59 84 97 60
Références : DGAJECS SDA-2017-04-12-9951

Objet : demande de recherche

Madame,

En réponse à votre demande du 6 avril, je vous informe qu'il n'a pas été retrouvé de renseignements concernant José Gomez Garcia dans les dossiers conservés aux Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques.

En effet, cette personne ne figure ni dans le fichier du camp, ni dans les dossiers individuels, ni dans les listes nominatives des internés par nationalité conservés sous les cotes **72 W 60, 72 W 61, 72 W 181, 72 W 189 et 72 W 71**.

Je vous précise, à toutes fins utiles, que le camp de Gurs qui était sous autorité militaire passe sous autorité civile en juin 1940 et que les archives du camp de Gurs antérieures à cette période ont été détruite, notamment les archives des réfugiés espagnols. Cette décision, prise par le chef de camp la veille de l'arrivée d'une commission d'inspection nazie, visait à protéger les internés et éviter toute réutilisation par l'occupant des informations personnelles consignées dans les dossiers individuels et fichiers nominatifs constitués par l'administration du camp. De fait, il est ainsi extrêmement rare de retrouver trace de ces réfugiés avant 1941.

Une recherche a été aussi menée dans les dossiers du camp de Saint-Cyprien (cotes **72 W 86 et 72 W 87**), mais sans résultat.

Les archives de Saint-Cyprien que nous conservons concernent uniquement des réfugiés juifs allemands et polonais expulsés de Belgique en mai 1940.

Je vous invite à prendre contact auprès des Archives départementales des Pyrénées-Orientales qui sont susceptibles d'avoir des informations concernant votre arrière-grand-père :

Archives départementales des Pyrénées-Orientales
74 avenue Paul Alduy – BP 906
66906 Perpignan
Courriel : archives@cd66.fr

Enfin, je vous invite à consulter le dossier pédagogique relatif au camp de Gurs sur notre site internet (http://archives.le64.fr/fileadmin/mediatheque-satellite/archives/documents/2_Decouvrir/dossier-pedagogique_gurs/campdegurs2.pdf) mais également à vous déplacer en salle de lecture si vous souhaitez consulter les archives du camp de Gurs et d'autres documents relatifs à la Retirada.

Je vous prie d'agréer, Madame, l'expression de mes salutations distinguées.

Respuesta de los Archivos departamentales de los Pirineos Atlánticos

DARMON Jérôme

Para: Laura Tapia Bellido

recherche camps

6 de abril de 2017, 13:38

Entrada - Hotmail

DJ

Madame,

Par votre courriel du 04/04/2017 vous sollicitez l'attestation de séjour dans le camp d'Argeles de votre arrière grand père José Gomez Garcia né à Grenade en 1898-1899.

J'ai le regret de vous faire savoir qu'aucune trace de son passage dans ce camp n'a été trouvée dans les archives conservées par mon service.

Toutefois, je tiens à vous préciser que les archives concernant les camps des Pyrénées-Orientales peuvent contenir des lacunes, notamment en raison du fait que la majorité des réfugiés espagnols n'ont pas pu être recensés en 1939 à leur arrivée en France. Beaucoup sont retournés très rapidement en Espagne sans laisser aucune trace dans les archives de l'administration française (information tirée du fonds des contrôleurs généraux des camps en 1939, conservé aux archives nationales à Paris).

Veillez agréer, Madame, l'expression de mes salutations distinguées

Respuesta de los Archivos departamentales de los Pirineos Orientales

ANEXO 5 - OTRAS IMÁGENES DEL EXILIO REPUBLICANO

FUENTES DIVERSAS



Fotografía de la entrada de Prats-de-Mollo del 18 de febrero de 1939, aparecida en la revista *l'illustration*. Recabado de *L'affaire Reconquista de España - 1942-1944, résistance espagnole dans le Sud-Ouest*, p. 34 y *Al campo! : Espagne 1939 - Exode, frontière, exil*.



Refugiados españoles cruzan Le Pertús, imagen de Three Lions/Getty Images



Entrada de Le Pertús poco después de la caída de Barcelona. Imagen de Fox Photos/Getty Images



Una refugiada española espera al sol en la estación de Bourg Madame el 28 de enero de 1939. Imagen recabada de *Imágenes inéditas de la Guerra civil 1936-39*, Agencia EFE, Diputación de Granda, Instituto de América de Santa Fe



Llegada masiva de refugiados españoles a Le Pertús. Imagen de Three Lions / Getty Images



Llegada de republicanos a Collioure el 7/2/39. Imagen recabada de *Imágenes inéditas de la Guerra civil 1936-39*, Agencia EFE, Diputación de Granda, Instituto de América de Santa Fe

ANEXO 6- DOCUMENTOS ESCRITOS QUE PRUEBAN EL USO DEL TÉRMINO CAMPO DE CONCENTRACIÓN, QUE DESPUÉS SE ELIMINÓ DEL DISCURSO FRANCÉS

AD 82-4M4 (docu 684)

MINISTÈRE DU TRAVAIL

Paris, le 27 Septembre 1939.

Direction Générale du Travail et de la
Main-d'Oeuvre

3ème Bureau

N° 271

Instructions

LE MINISTRE DU TRAVAIL
à Messieurs les Préfets

Transmis en communication à MM. les Inspecteurs
Divisionnaires du Travail et de la Main-d'Oeuvre
-:-:-:-

Par circulaire en date du 3 Septembre 1939, M. le
Ministre de l'Intérieur vous a fait connaître que des ouvriers
agricoles espagnols, recrutés parmi les miliciens internés
dans les camps de concentration du Sud-Ouest de la France,
seraient envoyés sur les départements demandeurs de main-
d'oeuvre agricole, puis dispersés dans chaque département,
selon les besoins, par équipes de travailleurs.

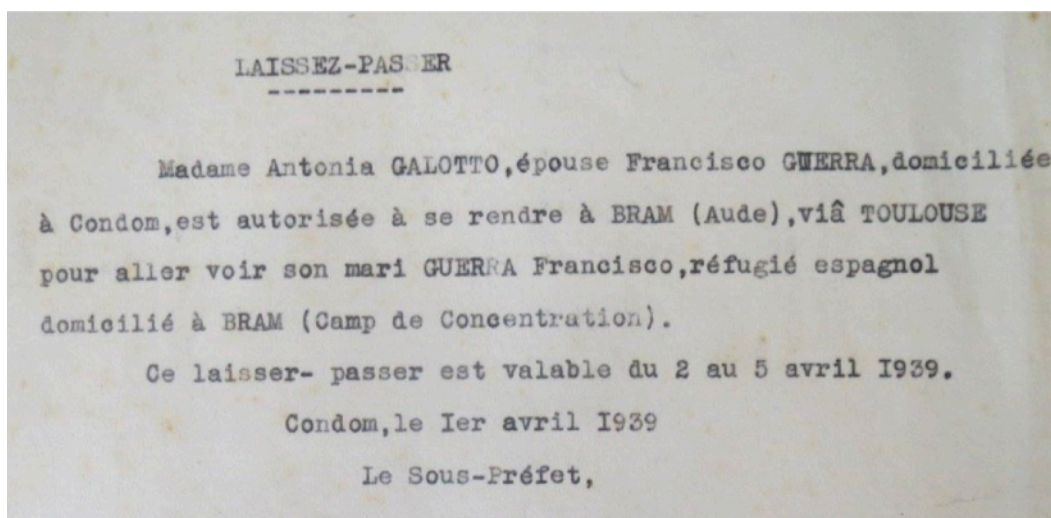
En raison de l'intérêt que présente pour les agri-
culteurs français ce travail par équipes, il serait souhaita-
ble d'étendre cette mesure aux réfugiés espagnols en subsis-
tance dans votre département.

Je vous serais obligé, en conséquence, de bien
vouloir prendre toutes dispositions utiles à cet effet.

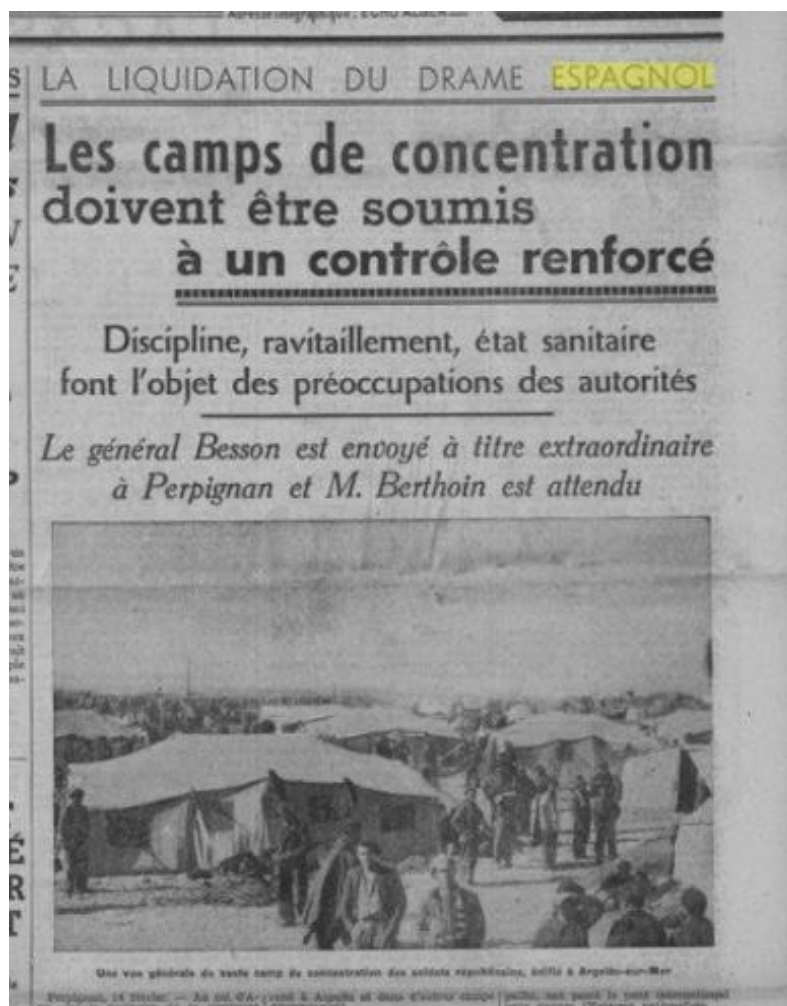
J'ajoute que ces travailleurs, organisés par vos
soins en équipes, seront considérés comme des prestataires;
ils devront être hébergés collectivement par les soins des
Mairies et nourris par les employeurs qui leur alloueront
une indemnité de 5 francs par jour, conformément aux disposi-
tions de la circulaire précitée du Ministère de l'Intérieur,
en date du 3 Septembre 1939.

Pour le Ministre et par autorisa-
tion
Le Directeur Général
du Travail et de la Main-d'Oeuvre
A. PARODI

Esta comunicación procedente del Ministerio del Trabajo, de septiembre de 1939, da mucha información sobre la forma de contratar a los refugiados, "que serán considerados prestatarios". En este documento también se observa el uso del término "campo de concentración". Fuente: AD Tarn-et-Garonne.



El 1 de abril de 1939, el subprefecto de Condom firma un pase para Antonia Guerra Galotto, esposa de un español "domiciliado" que deseaba visitarle en el campo de concentración de Bram. Fuente: AD Gers.



Portada del diario *Echo d'Alger* del 15 de febrero de 1939 y un ejemplo más para justificar la elección del término "campo de concentración" de este trabajo. El diario hablaba de la necesidad de "reforzar el control de los campos", si bien los situados en Argelia eran los más inhumanos.